

ACTA
ACADEMIAE PAEDAGOGICAE AGRIENSIS
NOVA SERIES TOM. XXI.

AZ ESZTERHÁZY KÁROLY TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLA
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI

REDIGIT -- SZERKESZTI
PÓCS TAMÁS, V. RAISZ RÓZSA

TANULMÁNYOK
AZ IRODALOMTUDOMÁNY
KÖRÉBŐL

REDIGIT -- SZERKESZTI
SZENTESI ZSOLT

EGER
1993

AZ ESZTERHÁZY KÁROLY TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLA
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI

1993

1. Angol és amerikai filológiai tanulmányok
2. Eszterházy Károly emlékezete
3. Germanistische Studien
4. Szláv filológiai és metodikai tanulmányok
5. Tanulmányok a biológiai tudományok köréből
6. Tanulmányok a filozófia köréből
7. Tanulmányok a fizikai tudományok köréből
8. Tanulmányok a földrajztudományok köréből
9. Tanulmányok a közgazdaságtan köréből
10. Tanulmányok a magyar nyelvről
11. Tanulmányok a matematikai tudományok köréből
12. Tanulmányok a neveléstudomány és a pszichológia köréből
13. Tanulmányok a politikatudomány köréből
14. Tanulmányok a történelemtudomány köréből
15. Tanulmányok az irodalomtudomány köréből

ACTA
ACADEMLAE PAEDAGOGICAE AGRIENSIS
NOVA SERIES TOM. XXI.

AZ ESZTERHÁZY KÁROLY TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLA
TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI

REDIGIT -- SZERKESZTI
PÓCS TAMÁS, V. RAISZ RÓZSA

TANULMÁNYOK
AZ IRODALOMTUDOMÁNY
KÖRÉBŐL

REDIGIT -- SZERKESZTI
SZENTESI ZSOLT .

EGER
1993

ISSN 1216-5972

Felelős kiadó: dr. Orbán Sándor
főiskolai főigazgató

Készült az Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola
nyomdaüzemében

TARTALOM

Hekli József: Ödön von Horváth (1901--1938)	5
Holló Ervin: "Olyan vagyok, mint egy regény..." Narratív szerkezet és motívumok Esterházy Péter Hrabal könyve című művében	21
Ködöböcz Gábor: Közelítések Pilinszkyhez	37
Ludányi Mária: Középkori motívumok Gersei Albert históriájában	53
Máthé József: Valóság és fikció Petelei István novelláiban	69
Nagy Sándor: A tér és az idő egy magyar pikareszk regényben. Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci	81
Németh Béla: Janus Pannonius Mandulafácska-versének értelmezéséhez	95
Szentesi Zsolt: Az ismétlődés és a metaforikus epikai struktúra Mészöly Miklós Megbocsátás c. művében	101

CONTENTS

Hekli, József: Ödön von Horváth (1901--1938)	5
Holló, Ervin: "I am like a novel..." Peter Esterházy: "Hrabal's book"	21
Ködöböcz, Gábor: In my paper, entitled Approaches to Pilinszky, I have combined three short essays.	37
Ludányi, Mária: Medieval motifs in the story of Albert Gergei	53
Máthé, József: Réalité et fiction dans les nouvelles d'István Petelei	69
Nagy, Sándor: Raum und Zeit in einem ungarischen pikaresken Roman (Tersánszky Józsi Jenő: "Kakuk Marci")	81
Németh, Béla: Zur Interpretation eines Gedichtes von Janus Pannonius ("Egy dunántúli mandulafáról")	95
Szentesi, Zolt: La répétition et la structure métaphorique dans le "Megbocsátás" (Pardon), l'oeuvre de Miklós Mészöly	101

ÖDÖN VON HORVÁTH (1901--1938)

ABSTRACT: Ödön von Horváth ist einer der bedeutenden Dramatiker der Zwischenkriegszeit, der hohe internationale Anerkennung fand. Er schildert in seinen Dramen die Inflationszeit und die Wirtschaftsmisere der dreissiger Jahre mit realistischer Schärfe. Ödön von Horváth stellt den Alltag des kleinen Menschen, dessen Zweifel und Hoffnungen, aber auch das hintergründig Unmenschliche im Menschen auf die Bühne.

Der ausserordentlich talentvolle Dramatiker schrieb eine neue Art von Volksstück, und seine Sprache hat hierbei eine besondere Funktion. Die volkstümliche Unterhaltungsliteratur spielte immer eine wesentliche Rolle. In der Theaterkunst bot das einstige Wiener Volksstück mit Hanswurstfigur und Couplets aus dem städtischen Leben reiche Reserven. Arthur Schnitzlers Dramen und später auch Ödön von Horváths Volksstücke sind ohne das Wiener Theaterleben der vergangenen Jahre nicht vorstellbar.

Die "umgekehrten" und umfunktionierten Volksstücke von Horváth dienen der Entlarvung einer kleinbürgerlichen Borniertheit, die sich über die Kriegszeit mit verlogenen Heurigen - Idyllen, dumm - bösen Gehässigkeiten und allgemeiner Verlogenheit hinwegtäuschen will und so zum Futter politischer Manipulation wird. Horváths Personal ist nicht mehr die ländliche Bevölkerung, wie im traditionellen Volksstück, sondern das moderne Kleinbürgertum, die Welt der Angestellten und Spiesser.

Das Gefühl der inneren Widersprüchlichkeit und des drohenden Verfalls und die Misstände der k.u.k. Gesellschaft sind in Dramen von Horváth dargestellt.

Ausdruck einer Verfallsstimmung, Gattung, Darstellung und auch sprechliche Formulierung passen sich genau den Situationen der Horváthschen Dramen. Aphorismen, Bonmots, Gelegenheits-musik, knappe, pointierte Ausdrücke charakterisieren die meisten Dramen von Horváth. Er kann eine bestimmte eigenartige Atmosphäre schaffen.

Ein lockerer Umgang mit der Sprache, eine grössere Bereitschaft zur Aufnahme von Fremdwörtern spielen eine bedeutende Rolle in Horváths Stücken.

In seinen ersten Versuchen, in "Die Bergbahn", "Sladek der schwarze Reichswehrmann", "Fall E." sind schon die Grundelemente der Horváth'schen Dramenkonstruktion zu finden.

Nacheinander, teilweise sogar nebeneinander, entstanden in den dreissiger Jahren seine besten Volksstücke - "Geschichten aus dem Wienerwald", "Kasimir und Karoline", "Italienische Nacht", "Glaube, Liebe, Hoffnung" und "Der jüngste Tag"-, auf denen die Horváth-Rezeption bis heute im wesentlichen beruht.

Sein bestes und erfolgreichstes Volksstück ist "Geschichten aus dem Wienerwald", in dem "Charme und Gemütlichkeit" bloss den brutalen Egoismus von Kleinbürgertypen verdecken, an denen die einzige echt fühlende Gestalt, das Mädchen Marianne, seelisch zugrunde geht.

Ödön von Horváth wird als Repräsentant des kritischen Volksstücks und als "treuer Chronist" seiner Zeit eine dauerhafte Wirkung haben. Seine Dramen werden auch heute in den berühmten Theatern der Welt aufgeführt.

Századunk első harmadának drámaírói rendkívül változatos és izgalmas, mivel egymás mellett éltek és egymással versengtek a legkülönbözőbb irodalmi irányzatok, tendenciák s merész írói útkeresések. Bár születtek e korszakban hagyományosan klasszikus drámák is, de Csehov "drámaiatlan" drámái, Brecht epikus színháza és az "izmusok" jegyében fogant darabok egyre inkább tért hódítottak. Szinte egyidőben jelentkeztek a különleges stílusú és hangvételű drámaírók, akik -- gyakran a csehovi és a brechti modellből is merítve -- újszerű, nemegyszer meglepő dramaturgiai elemekkel kísérletező, formabontó művekben igyekeztek ábrázolni, értelmezni koruk ellentmondásos, eseménydús életét. Ödön von Horváth, a két világháború közötti korszak egyik neves és közkedvelt drámaírója lényegében közéjük tartozott.

A rendkívüli érzékenységgel, analitikus hajlamú drámaíró, bizonyos tekintetben, magányos jelenség volt a század első harmadának irodalmában, egy különutas, modern kifejezéssel élve egy "outsider". S bár maga Horváth is alkalmanként a kívülálló szerepében tetszelgett, ez az ideiglenes attitűd drámaírói művészetében nem nagyon érződött. A "szociális drámát" megteremtő Büchnernek, a Woyzeck szerzőjének nyomdokain induló Ödön von Horváth a finom kontraszthatásokra építi műveit, amelyek középpontjában az inflációval, válsággal terhes harmincas évek, azaz a két világháború közötti időszak fojtott légkörének, és a polgári -- nyárspolgári -- életforma bukásának és lezúllásának ábrázolása áll. Az élet zűrzavaros eseményeiben eligazodni nem tudó, magára maradt kisember kételyeit és gyötrelmeit, kilátástalan helyzetét egy nagy hagyományokkal bíró bécsi műfajban, a "Volksstück"-ben foglal-

mazta színpadra, amelyet Horváth újra "felfedezett", egyúttal átalakított, sajátos szintézist teremtve a realizmus és az ironia között. Egykor Raimund, Nestroy s mások írtak, "bécsi" németiséggel kedves, gúnyoros népszínműveket, és ezek a szerelmi idillel színezett játékos történetek, amelyeknek központi hőse a közkedvelt, plebejus származású komikus figura volt, a többi népies szereplővel együtt egy illúzióvilágot, hangulatos játékot varázsolt a színpadra. Ödön von Horváth modernül a visszájára fordította a hagyományos "Volksstück"-öt, s modernizált népszínműveiben az invenciózus szerző eltorzította, kisiklatta az andalító idillt, felkavarta, szétzilálta a "szentnek" hitt eszméket, eltorzította a "happy end"-et, hogy ily módon, a XX. század követelményeinek megfelelően áhangszerelt sajátos darabjaiban megmutathassa kora megsüllyedt, tragédiába rohanó társadalmát, s annak szorításában vergődő, küzdő-küszködő, a hamis illúziók rabságában tévelygő, feszengő kisembereit, főleg nyárspolgárát, egyúttal komor éleslátással, keserű-lírai ironiával pellengérre állítva is őket. A laza szerkezetű, epikus elemekkel megtűzdelt, könnyed, derűs történetekkel megszínezett, dalbetétekkel átszőtt népszínműveinek mélyén szinte mindig az élet hamis-torz ábrándjainak leleplezése, a nyárspolgári életszemlélet és magatartásforma kíméletlen kritikája munkál. Ödön von Horváth minden egyes drámájában több húron játszik, merészen váltogatva, elegyítve az évődő lírát az ironikus groteszkkal, az abszurdot súrolót a pajzán szatirikussal. Ezt a művészi "elegyet" biztos kézzel irányítja, forgatja a szerző, alkalmassá téve arra, hogy abban világosan kifejezésre jusson legfőbb törekvése: a társadalom és az egyén politikai, szociális és morális krízisének ábrázolása. Önéletrajzi írásában maga a szerző fogalmazza meg "Volksstück"-jei tartalmi és formai lényegét: "Meg kell mutatni, hogy a mindennapi életben a tragikus csemények hogyan öltöznek komikus formába... Darabjaim tragédiák... csak komikussá válnak, mert ijesztőek... egészében véve az emberi élet mindig szomorújáték, csak részleteiben komédia..."

Ödön von Horváth "Volksstück"-jeiben a mesterien váltogatott kedélyes-keserűs életképek, hangulatos-ironikus epizódok, a nyárspolgári allűröket gúnyoló játékos-bohókás jelenetek felszíne alatt valójában kisszerű, tragikus életsorsok húzódnak meg, s ezeket úgy teszi még pregnánsabbá az író, hogy alkalmanként letépi az álarcot az arcokról és a jelenségekről. Az író szavaival élve, ez a "Demaskierung des Bewusstseins" arra a megdöbbentő következtetés levonására készítette Horváthot, hogy a maszkok alatt a legtöbbször csak a puszta üresség, a kiüresedett lélek tátong. Másképpen fogalmazva: az álarc mögül az esetek többségében nem az elrejtett tudat bukkan elő, hanem alatta is csak a látszat, az áltudat rejtőzik.

A látszólag banális, hétköznapi történeteket elmesélő, de valójában a katasztrófába rohanó világ elrettentő képeit megrajzoló drámáinak hősei félresiklott sorsú, lelkiileg mélyen sérült kisemberek, az illúziókhoz betegesen ragaszkodó, a látszatba

szenvedélyesen kapaszkodó, érzelmileg kihűlt nyárspolgárok. E figurák többsége csak szerepet játszik az életben, s maszkjuk alatt csupán kapaszkodni vágyó senkik, megjátszós jellemtelenek, primitív számítók, kisszerű önzők, brutális "széplelkek" tenyésznek. A megnyomorított kisemberek, nyárspolgárok között azonban akadnak olyanok is, akik megbillent, kisiklott sorsuk közepette is titkon valami szépre, biztosra, felemelőre vágynak. A darabjaiban főhőssé emelt kispolgárt Horváth a legkülönbözőbb változatokban mutatta meg: a kitaszított érzelmileg-anyagiilag "leépült", langyos lelkű álmodozóktól egészen a nagystílű, "fenn az ernyő nincsen kas" típusú hazárdörögig. Legjobb drámáinak egyes alakjaiban, több neves kortársát is megelőzve, a közelgő fasizmus korszakának félelmetes-torz figuráinak sziluettjét is felvillantotta.

Századunk kitűnő, magyar gyökerekkel is rendelkező színpadi szerzőjéről és eredetien újszerű drámanívészéről számtalan értékelés látott napvilágot a legkülönbözőbb nyelveken. A méltatások és elemzések többsége pozitív, dicsérő hangvételű volt. Az elismerő kritikák rövid összegzéseként -- egyéni véleménnyel megtoldva -- Carl Zuckmayer, a híres-neves kortárs és barát szavai kíváncsnak ide: "Véleményem szerint a fiatalabb drámaírók közül Ödön von Horváth rendelkezik a legátütőbb tehetséggel, és ezen túl, a legtisztább fejjel és a legpregnansabb személyiséggel. Látása öntörvényű, becsületes és semmire sincsen tekintettel."

Az előkelő származású, ahogy mondani szokás, békebeli, jól szituált családból való Ödön von Horváth 1901-ben látta meg a napvilágot Fiumében. A diplomata s egyben többnyelvű környezetben nevelkedő ifjú sok városban tanult -- Budapesten is --, majd 1919-ben Bécsben érettségizett. Ugyanebben az évben Münchenbe került, s az ottani egyetemen germanisztikát, filozófiát és színháztudományt hallgatott. Egyetemi tanulmányaival párhuzamosan munkatárs lett a "Simplicissimus" és a "Jugend" c. lapoknál, és szoros kapcsolatba került több színházzal is.

1920-ban jelentek meg első novellái. Később, egy hirtelen felindulásában, elégette az 1923-ig keletkezett műveit. A húszas évek szellemi-művészi forrataga Horváthot is Berlinbe vonzotta, majd felváltva élt Murnauban, Bécsben, Berlinben és Henndorfban. A harmincas évek elejétől gyors egymásutánban készülnek színpadi művei, mint a "Mesél a bécsi erdő", a "Déli éj", a "Kasimir és Karoline", a "Hit, remény, szeretet" és mások. 1931-ben a legkiválóbb "Volksstück"-ért, az immár fél évszázada kasszasikernek számító "Mesél a bécsi erdő"-ért, Kleist-díjat kapott. E rendkívül termékeny években regényírássra is vállalkozik, s "Az örök nyárspolgár" című prózai alkotásában is drámáinak központi alakját ábrázolja, jellemzi.

1933-ban náciellenes megnyilatkozásai miatt betiltották darabjait Németországban, s ezért Ausztriába települt át. Néhány évvel később, amikor már teljesen világosan látta, hogy a világ egy rettenetes katasztrófába rohan, végleg emigrációba

kényszerült. 1938-ban, a német Wehrmacht ausztriai bevonulásakor, Svájcba menekült. Ugyanezen év nyarán Párizsba utazik, hogy egy amerikai producerrel az "Is-tentelen ifjúság" című regénye megfilmesítéséről tárgyaljon. A megbeszélés után gyalog indult vissza szállodájába. A hirtelen kitört vihar elől egy nagy fa alá menekült, s a Champs-Elysée öreg fájának egy letört ága halálra sújtotta az író. Ödön von Horváth akkor halt meg ostoba, bizarr módon, mikor tehetsége már beérett, írásművészete a csúcsponton állt, s híres színházak versengtek darabjaiért.

A világot látott, jól felkészült, több nyelven beszélő fiatal Ödön von Horváth a húszas évek elején, egy meglehetősen nehéz korszakban fogott hozzá a drámaíráshoz. Az "izmusok", elsősorban a szimbolizmus és az expresszionizmus hatásának jegyében fogantak első darabjai. A színpadi zseniek keletkezésének idejére így emlékszik vissza maga a szerző: "Talán groteszk dolog, olyan korban, amelyben élek, s amely nyugtalan, és senki sem tudja, mi lesz holnap, darabok írására vállalkozni. Mégis megkockáztatom, bár nem tudom, holnap mit eszek..."

Első drámai kísérlete 1922 tájára tehető, mikor még főleg novellaírással próbálkozott. Darabjának feltűnő "izgalmas" címet választott: "Gyilkosság a Mohrengasseban". A minden tekintetben gyenge minőségű, hatásvadász jelenetekből összeállított színpadi műben azonban itt-ott megbújnak olyan elemek, "szubsztanciák", amelyek a későbbi, érett "Volksstück"-öket fémjelzik: többek között a hazug idill, a lappangó erőszak, a félresiklott emberi kommunikáció és a képmutató morál. A deprimált családi környezetben játszódó, mesterségesen "feltupírozott" sztorit maga a kezdő író is sekélyesnek ítélte, ezért a darabot íróasztala fiókjába süllyesztette. A sors különös játéka folytán 1980-ban a bécsi Akademietheater-ban megtartották az író hagyatékából előkerült zseni dráma ősbemutatóját.

A húszas évek polgári társadalmának kiálló osztályellenzéi, amorális üzenetei az első drámai kísérlet kudarca ellenére is Horváthot újabb darabok írására késztetik. 1926-ban, huszonötévesen, hozzáfog második drámájához, amelynek dialógustípusai, egyes poénjai sőt maga a hősnő, Christine figurája is későbbi műveiben gyakran felismerhetők. "A szép kilátáshoz" című tragikomédia mondén-ízléstelen története egy szállodában játszódik -- "Hotel a szép kilátáshoz"-ban, amelynek igazgatója egy lecsúszott, tönkrement filmszínész. A pincérek Strasser kétes múltú barátai. A hotel egyetlen vendége Ada, a hisztériás, alkoholistá, férfibolond bárónő, aki az egész semmittevő, haszonleső társaságot kitarthatja. E zuhlott körbe tér vissza Christine, hogy saját és közös gyermekük sorsát rendezze csábítójával, a lezuhlott Strasserrel. Az egykori hódító és lezuhlott barátai összeesküdnek az életét rendezni akaró Christine ellen, és a lány, az emberi tisztességbe vetett hitében mélységesen csalatkozva, otthagyja a velejéig rothadt társaságot.

Horváth e drámájában bulvárízű témát dolgoz fel, korának jellegzetes, negatív figuráit is felvonultatva benne, de a költészetet és iróniát vegyítő tragikomédiából egyértelműen kihallatszik az írói konklúzió: nem lehet büntetlenül hinni az emberek állítólagos jóságában.

Az első "kirobbanó" sikerű "Volksstück", a "Mesél a bécsi erdő" megalkotásáig Ödön von Horváth írt még néhány, főleg politikai töltetű drámát. Az "E. esete" (1927) arról szól, hogy Ellát, a tanítónőt, tizennégy évi becsületes szolgálat után, politikai beállítottsága és a "fennálló rendet veszélyeztető elemekkel" tartott barátsága miatt azonnali hatállyal elbocsátják állásából. A meggyötört tanítónő végül az örültek házába kerül. Az izgalmasan aktuális drámatörredék nem jutott el a színpadig, de ez a tény nem vette el a bátor hangú író kedvét attól, hogy újabb leleplező-bíráló szándékú művekhez fogjon.

Az ekkori sajtó beszámolóí alapján Horváth drámává fogalmazott egy másik, kegyetlenül antiszociális történetet is. A meglehetősen furcsa című "Revolte auf Cote 3018"-ban egy hegyi vasút építése kapcsán jeleníti meg azt az áthidalhatatlan szakadékot, amely a profitot hajszoló, az emberi életet semmibe vevő, végtelenül egoista vállalkozók és munkatársaik között tátong. Némi átdolgozás után a "Volksstück" új címet kapott, s a "Hegyi vasút" 1929-ben színre került a berlini Theater am Bülowplatz-ban.

A "Hegyi vasút" premierjének évében íródott a kor politikai-jogi visszasságait kitergető drámája, a "Sladek, a fekete véderő katonája". Az alaphelyzetet a valóságból vette az író, s miként az életben, a darabban is a "corpus delicti" végül a körülmények áldozata lesz. A politikai gyilkosságba keveredett Sladek belegabalyodik az álszent, hazug környezet álnok mechanizmusába, s életével fizet.

Ödön von Horváth mindig nagy figyelmet szentelt a címválasztásnak. Szerette a kifejező, találó, a lényegre utaló címeket, ezért is váltogatta azokat oly gyakran egynémely darabjánál. A "Mit csinál a kongresszus" (1929) esetében például négy változatot is kipróbált, s közülük az egyik "A leánykereskedők" talán egyértelműbben definiálja a darab szüzséjét. A pikáns, cinikus epizódokból összefűzött bohózat a prostitúció és a leánykereskedelem kérdéseit feszegeti, s mindezt megfűszerezi a zavaros politika aktualitásaival. A selyemfiúk és örömlányok kétes miliójét villantja fel Horváth, csípős iróniával gúny tárgyává téve a leánykereskedelem és a prostitúció megfékezéséről tárgyaló kongresszust s annak tagjait. A bohózat elemekkel gazdagon megtűzdelt darab bizarr, szándékosan bulvárszintű csattanóval zárul: a "kisasszony", a gátlástalan selyemfiú-közvetítő kitartója arra kényszerül, hogy visszatérjen férjéhez.

A szerteágazó, nem egyszer a "divatnak" is hódoló témájú, ugyanakkor mégis határozott tendenciát mutató korai drámák után 1930-ban elkészült az a vérbeli, ti-

pikusan Horváth-*"Volksstück"*, a *"Mesél a bécsi erdő"*, amely meghozta írójának a régóta várt nagy sikert és az ország-világra szóló hírnevet. A darab címe a Johann Strauss-valcerok andalító, hangulatos világát ígéri, talán azért is, hogy annál jobban kiütközthessenek annak fájdalmas-kegyetlen torzulásai, illúzióktól megfosztott buktatói. Egy-egy figura megnevezése is varázslatos illúziót sejtet, de mondjuk a *"Zauberkönig"*, a Tündérkirály is csupán egy beszűkült, korlátolt nyárspolgár, egy rideg zsarnok. A modern *"Volksstück"*-ben az eredeti műfaj több kelléke is jelen van mint az aktualizáló közvetlenség, a játékos-bájos varázs, a szerelmi évődés, a zenei aláfestés és a megszokott *"Gemütlichkeit"*, ugyanakkor Horváth sajátos művészi újítással -- amint a bevezetőben már jeleztük -- fonák paródiát teremt a hagyományos műfajból, megfosztva azt a derűs légkörtől, az illúziók család-csalfa szemléletétől, és a darab derűs-könnyed hangulatban induló jeleneteit gyakran komor akkordokkal zárja. A történet színhelyei az ismert, kedves tájak: a Duna-part, a Prater, a Wachau, a VIII. kerületi csendes utca. A szereplők ízig-vérig bécsi figurák: a *"süsses Mändel"*, a hentesmester, az élősködő, jóvágású aranyifjú, a korosodó, szereleméhes trafikosnő, a jó társaságból kikopott, egykori k. u. k. kapitány, a kegyetlen, rátarti nagymama, de Horváth kitűnő érzékkel *"belopja"* a drámába az új idők hőseit is, a *"Mister"*-t.

Látszólag idilli, felhőtlen a darab expozíciója. Alfred, a könnyelmű arszlán élvezteg barátnője pénzén lóversenyezik, Marianne, a *"süsses Mändel"* a bababoltban szorgoskodik, az együgyű Oszkár, üzlete ajtajában álmodozik, lelkében már közeli eljegyzését ünnepli. Az író figyelme elsősorban Marianne sorsára összpontosul, aki tartalmas életre, lángoló szerelemre vágyik, ezért egyszerű vőlegénye, a hentesmester talni nyájassága elől, elvakulva a hirtelen kirobbant szenvedélyes érzelemtől, az üres széptevő, Alfred karjaiba menekül. A VIII. kerületben bérelt szegényes szobában azonban a kicsapongó szélhámós oldalán eltöltött hónapok meg a mindennapi gondok maguk alá temetik a legszebb érzést is. A vad szerelem elhamvad. Marianne-ra az élet csapást csapásra mér; éjszakai lokálban kell lenge öltözetben táncolnia, hogy megkeresse a betevő falatot, lopással vádolja meg a mulató egyik vendége, s elveszíti Alfrédától való gyermekét is, akit a nagyanya, aljas szándékból, kitett a hidegre. A megrendült, összetört lány végső kétségbeesésében, hogy feloldozást nyerjen törvénytelenül fogant gyermeke miatt, a gyóntató atyához fordul. Mivel nem nyer feloldozást, utolsó erejével így tör ki: *"Ila van Isten az égben... mit akarsz velem, jóságos Isten?... én a nyolcadik kerületben születtem, elvégeztem a polgári iskolát, nem vagyok rosszlány... hallasz engem?... mit akarsz velem, jóságos Isten?"*

Ödön von Horváth, a középosztály életének igényes és hű krónikása, e drámájában megrázó erővel, markáns képekben mutatta meg, hogy a tisztesség, a kulturált-

ság és a kedélyesség látszata mögött erőszak, hazugság, önzés és butaság rejtőzik. A "Mesél a bécsi erdő"-ben mindez kitűnően megszerkesztett, a csehovi modellből is táplálkozó dialógusokban tárul fel. A remek, látszólag könnyed párbeszédnek banális, klisészerű sablonjaiban egy hanyatló, kétes értékű életforma görcei feszülnek. Kiválóan példázza ezt a megkopott, szószótyár kapitány és az együgyű, de alkalmazkodó hentesmester felvonásról felvonásra ismétlődő "beszélgetése". A "ki-mustrált", öregedő kapitány nem tudja megtagadni önmagát -- az elismerésre betegesen vágyó Oszkár sem -- s ezért az obsitos a katonás években begyakorolt, megszokott sztereotípiákat szajkózza, de immár áthangszerelve, átformálva azokat a civil életre.

Kapitány: Hadd mondjam meg: az a tegnapi véres hurka... csak gratulálhatok, Förszt klassz!

Oszkár: Finom volt, mi?

Kapitány: Valóságos költemény!

....

Mondhatom, annak idején, a mi régi jó monarchiánkban sokfelé megfordultam -- katonasors --, de annyit mondhatok, ez a hurka: nívó! nívó!

Hasonló jellegű, semmitmondó dialógusok szövik át az egész drámát, hiszen a Tündérkirály és Valeria, Alfréd és Valeria s a többiek párbeszédei is elsősorban félműveltségüket tükrözik. Horváth hősei divatos aforizmákba, begyakorolt, latin-francia szólásokba -- "elszólásokba" -- kapaszkodnak, s a "békebeli" monarchia nagypolgárának életideáljai szerint próbálnak "játszadozni", társalogni, urizálni. Tetszetős vaksággal, erőltetett vidámsággal élik az életüket, hazudnak önmaguknak, s tetszelegnek kimódolt szerepeikben, elhítelve magukkal, hogy valakik, s még sokra vihetik.

A kedélyes, sablonos párbeszédbe azonban Horváth beleviszi a harmincas évek társadalmának komor színeit is. A kilátástalanság, a reményvesztés állandóan ott munkál a darabban. Egy pikáns jelenet közben, mikor a tetszeni vágyó Valeria éppen a bokor mögött vetkőzik, s a Tündérkirállyal évődik, az életben sokat tapasztalt Zauberkönig, tőle szokatlan módon, váratlanul így tör ki: "...Akár ilyen, akár olyan a fantázia, tótágast áll a világ manapság! Se hűség, se hit, se erkölcsi bázis. Minden inog, semmire sem lehet már építeni. Megérett a föld a vízözönre..."

A darab felemás happy end-del végződik. a fonnyadó bájú trafikosz nő visszafogadja Alfredot, a Tündérkirály megbocsát eltévelyedett lányának, Oszkár feleségül veheti "hazatalált" menyasszonyát. Marianne-nak viszont meg kellett járni a poklot, hogy ismét bevezhessen egy csalóka boldogságba.

Az expresszionista elemekben bővelkedő kitűnő dráma végső soron egy lírai-groteszk láttelep a harmincas évekről. A gazdasági válság torz jelenségei, elember-

telenítő folyamatai, a nyárspolgári romantika és a züllött kedélyesség fonák módon keverednek a darabban. De kérlelhetetlen bátorsággal azt is érzékelteti Horváth, hogy küszöbön áll a monarchia jóléteszményének, valceres-biedermeieres illúziójának a szétporladása is. A korábban szilárdnak tűnt polgári életrend megingott, az eszmények, az erkölcsi norma sokat veszített fényéből, erejéből és hiteléből. A szépre-jóra vágyó hős -- elsősorban kisember -- hiába küzd, harca kudarcra van ítélve, a jobbik esetben csak "nevetségessé" válik. A kiváló szerző mindezt fanyar eleganciával műve mottójába fogalmazta: "Semmi sem kelti bennünk annyira a végtelenség érzetét, mint a butaság."

A "Mesél a bécsi erdő" művészi igényű illúziórombolás, amely a szórakoztató történet felszíne alatt megbúvó gonoszság, rombolás, démoniság szelleméről is fel-libbenti a fátylat. Röviden és világosan: az adott kor remekbe szabott kor- és körképe.

A "Mesél a bécsi erdő"-vel szinte egyidőben készült el a hasonló hangvételű és hozzá témájában is közel álló "Kazimir és Karolin". A népszínmű a munkanélküliség korának, a kisember, mondhatni a proletár kilátástalan jelenének és jövőjének problematikáját teszi görcsö alá. A Molnár Ferenc "Liliom"-ával rokon vonásokat mutató darab színtere a müncheni vidámpark. A hagyományos októberi ünnepség vad, disszonáns dárídója adja meg a keretet egy balladai szívszorító, egyúttal frivolan modernre poentírozott szerelmi történethez. Amíg Molnár "Liliom"-ában a vurstli még egy mese kiindulópontja, addig Horváthnál már az akkori világ képmása. Az a képsorozat, amelyet Horváth néhány gondtalan-gondterhelt ember szórakozásáról felvázol, végeredményben a korszak kínosan pontos röntgenleleteivel ér fel.

A "Kazimir és Karolin" cselekménye egészen egyszerű. A dráma cselekményi felszínén jószerével egyéb sem történik, mint néhány kapcsolatátrendeződés, a száztizenhét apró jelenetből álló mű mégis egy széthulló, egyúttal félelmetes jövőbe rohanó világ megrendítő tablója. A filmszerű kockákból felépített darabban sorra jelennek meg a gazdasági krízis korának figurái, akik ott téblábolnak a híres-hírhedt müncheni sörfesztiválon. Kazimir, az állástalanná vált sofőr, aki a látványok forgatagában végleg elveszíti a szilárd egzisztenciára és tehetősebb, rangosabb hódolóra vágyó Karolint. Schürzinger, a nyálasan alkalmazkodó, gusztustalanul célszerű nyárspolgár, aki a hozzácsapódott Karolint, a ranglétrán való emelkedése érdekében, gennyes alázattal "passzolja" át élvezet, vén főnökének. A kisstílusú tolvaj Szemes Franz, a Bicska Maxik karikatúrája és az ő Ernája is szervesen beleillik az ábrázolt világ "couleur locale"-jába. A pénzt és a rangot Rauch kereskedelmi tanácsos és Speer törvényszéki elnök képviselik a darabban. A népünnepély színes-tarka világába, a brechti dramaturgia egyes fogásait felhasználva, Horváth beleviszi a har-

mincas évek technikai-mulattató szenzációit, a vígasság rétje felett zúgó Zeppelin-t, a hullámvasutat, a mutatványos bódét. De megvannak a drámában a szórakozás hagyományos "kellékei" is: a söröző, az erőmérő "vaskecske", a lovarda. A "Kazimir és Karolin" színes kavalkádja, ellobbanó, semmivé foszlott szerelmi története azonban metaforikus értelmű, amelynek lényege, szarkasztikus éllel, a mutatványos bódé direktorának lelkendező mondatában rejlik, amelyet boldog sóhajjal kísérve kiált a magasban húzó Zeppelin felé: "Ha belegondolunk, milyen nagyra is vittük mi, emberek?!" A groteszk "szépséghiba" csupán annyi, hogy a direktor liliputi volt.

Két legjobb drámájának, a "Mesél a bécsi erdő"-nek és a "Kazimir és Karolin"-nak leleplező szándékú, nagyívű, széles skálán mozgó társadalomábrázolását folytatja, szélesíti Horváth a "Hit, remény, szeretet"-ben, amelynek a címe szinte minden darabjára ráillene. Az író szavaival élve a "kis haláltánc"-ban Horváth ismét illúziók nélkül mutatja fel a társadalmi függőségek-összefüggések kegyetlen rendszerét, amelynek áldozatai mindig a megalázott kisemberek. A munkanélüliség ellen átlátszó, ártalmatlan kis csalással védekező Elisabeth is, a darab hősnője, első-sorban áldozat. S bár egy rövid időre, a nagy szerelem ígéretében, rámosolyog a szerencse, de Alfons, a fiatal rendőr, karrierje érdekében otthagyja a lányt. A biztos állást élvező Alfons nem akarja jövőjét kockára tenni a "pöttyös" múltú Elisabeth miatt. A "Hit, remény, szeretet" is az individuum és a társadalom kapcsolatának remek drámája, amely ezúttal is csak tragikusan végződhet. A szívét kitaró lány az elembertelenedett, szívtelen társadalommal találja szembe magát Alfons képeiben, s ily módon sorsa megpecsételődik.

A "kis haláltánc"-ban is kulcsszerepet kap a zene, amely nemcsak aláfest, hanem szimbolikus jelzés is, hiszen a kellő pillanatban, a dráma tetőfokán -- a messzi távolból -- Chopin gyászindulója hallatszík.

A korábbi, egyértelműen politikai indíttatású Horváth-művek folytatásaként fogható fel a szubjektív indulatoktól is fűtött "Délzaki éj", amelyben az író a nácizmus hatalomra jutásának otromba-félelmetes "előjátékát" vázolja fel. A szerteágazó cselekményű darab történelmi háttére az, hogy Németországban 1930-ban, az őszi választáson, a nemzeti szocialisták több millió szavazatot kaptak, s ily módon komoly erőt képviselhettek a parlamentben, s ezért a weimari köztársaság nagy veszélybe került. Horváth ezen merészen bíráló darabjában nemcsak a riasztó történelmi veszélyérzetnek adott hangot, hanem azt is érzékeltette, hogy a tetszetősnek tűnő, valójában torz eszmék miként alacsonyítják le, züllesztik el az elámított, öntetszelgő nyárspolgárokat.

A nagyszerűen megkomponált "Délzaki éj" eseményeinek a színhelye egy délnémetországi kisváros, amelynek polgárai talmi szórakozásokkal és egy velencei est megrendezésével töltik idejüket. A város életében jelen vannak a sötét erők is,

amelyek a brutalitástól sem riadva vissza, nyíltan a hatalom megragadására készülnek. A darab legfőbb értéke éppen abban van, hogy Horváth megdöbbentő éleslátással ábrázolta a megtévesztett, felhangolt filiszterekben rejlő potenciális fasiszmust.

Az 1933-as év keserves sorsforduló volt Ödön von Horváth életében. A legjobban az fájt neki, hogy darabjait alig játszották, de ennek ellenére újra és ismét darabok írásába fogott. Főleg a szórakoztató vígjátékkal próbálkozott, attól várva újabb sikereket. Ezen megfontolásból született a "Huza-vona", amely nem nélkülözte a politikai élt sem. A szimbolikus jelzésekkel operáló komédia főhőse egy szegény hontalan. Havlicsek Ferdinánd két kis államot összekötő hídon sétálgat oda-vissza, mivel az egyik államból kitoloncolták, a másik pedig nem hajlandó befogadni. Az esztelen "huza-vona" alatt az éhenkórász "hontalan" veszedelmes kábítószer-csempész bandát leplez le, s akaratlanul is tanúja lesz a két állam kormányfője inkognitóban tervezett titkos megbeszélésének. Mindezek mellett két szerelmes szívet is összeboronál. A sok "jótett" nyomán a szerencsétlen Havlicsek végül révbe jut, újra "tisztelt" állampolgár lesz. A bohózati elemekkel feldúsított darab -- mutatis mutandis -- Horváth saját sorsának kálváriáját is tükrözi.

Amíg a "Huza-voná"-ban Havlicseknek az okoz boldogságot, hogy egy állam befogadja, addig a "Felfelé az égbe" hősnője, Luise, énekesnői karrierje érdekében eladja lelkét az ördögnek. A mennyben, a földön és a pokolban játszódnak az események, s a szimbolikus misztériumjáték végén a sokat csalódott Luise célhoz ér. A darab áttételesen megfogalmazott, de kimondottan a korra utaló lényegét a mannheimi bemutató rendezője, Ottó Schnelling egyértelmű kíméletlenséggel feltárta. Az ördög ugyanis a fasiszták fekete ingében jelent meg a színpadon. Ez a tény is egy újabb bizonyíték ahhoz, hogy a dráma sorsa és hatása igazából a színpadon dől el. Egy remek színházi előadás általában is plasztikusabbá, nagyszerűbbé teheti a drámát -- mint a fenti példa is jelzi -- sőt olyan apróbb, de nem jelentéktelen momentumokat is felszínre hozhat, amelyek az olvasás során, a sorok között talán elveszhetnének.

A harmincas évek közepén készült Horváth-darabok a téma és a megformálás, a stílus és a minőség tekintetében eléggé különböznek egymástól. Bár az író nem adta fel eredeti, igazi témavilágát, és a "Volksstück" szerkezeti elemei is kikandikálnak az újabb, esetenként hatásvadász művekből, de a megszokott "játékba" öltöztetett igényes ábrázolás és elemzés helyébe nem egyszer a kényszerű írói lelemény, a kigondolt, kiöltött, néha erőszakolt játszadozás vagy éppen a leegyszerűsített parabola lép. Jól példázza mindezt "Az ismeretlen lány a Szajnából", ez a morbid komédia, amely egy groteszk ötletet dolgoz fel, Kafka, Wedekind, Dürrenmatt írói sajátosságaira emlékeztetve. Horváth sok mindent belegyömöszöl a darabba, betörést,

szerelmet, öngyilkosságot. Igazán különös, sőt mondhatni bizarr az, hogy a kétes múltú hős, Albert és felesége egy megragadó szépségű női halotti maszkot vásárol. A boltostól megtudják, hogy a maszk a Szajnába ugrott öngyilkos lány arcáról készült. Albert ismerte a lányt, aki a szerelmét is felajánlotta a férfinak. A házaspár a "pompás" tárgyat ágyuk fölé akasztja.

A komikus, a groteszk és a tragikus ötvözetéből szerkesztett színpadi mű az általánosítás lehetőségét is magában hordozza, hiszen a cselekmény színhelye -- a cím ellenére -- nem feltétlenül Párizs, s az öngyilkos lány neve szintén homályban marad.

"Az ismeretlen lány a Szajnából" című komédiával párhuzamosan Horváth újabb "fura" darabokkal is próbálkozott. A "Fejjel a falnak" az előbbi vígjáték szüzességét igyekszik magyarázni, értelmezni. A négyfelvonásos, parabolajellegű mű bulvár-ízű történetétől sokat remélt az író.

Élete utolsó éveiben az emigráció hányattatásai, a bizonytalan helyzet, a növekvő anyagi gondok egyre inkább sietős nagyvonalúságra készítették Horváthot az írásban. Darabjai egyre komorabbak és némi vázlatosság, elnagyoltság érződik rajtuk. Megbillent egzisztenciája helyreállítása reményében, miután remek "Volkstück"-jeit a teljes önkényre törő hatalom leparancsolta a színpadról, Horváth újabb és újabb darabok írásába kezdett. Többféle irodalmi-történelmi témát is kiásott, bízva abban, hogy valamelyikkel ismét színpadra juthat. E szándéktól vezettetve dolgozta fel Mikszáth Kálmán anekdotikus regényének történetét "Férfiakat Szelis-tyének" címmel. Kétségbeesett kísérlet a vonzó című, zenével színesített vígjáték "És a szerelem végtelen..."

A vidám, bohókás játék során bonyolult kapcsolatok jönnek létre, párbeszédnek ismétlődnek más-más partnerekkel, egyazon szöveggel. A bravúros megoldások, a dramaturgiai trükkök mögül azonban hiányzik a komolyabb mondanivaló.

A történelmi múltból meríti Horváth a "Figaro válik" c. vígjátékának alaptémáját. Beaumarchais talpraesett hőse, Figaro, felesége Susanne és az Almaviva grófi házaspár a forradalmi Franciaországból átmenekül a szomszédos monarchiába. A grófék folytatják könnyelmű életüket, adósságot adósságra halmoznak, Figaro viszont önállósítja magát és fodrászszalont nyit. A gazdáihoz hűen ragaszkodó Susanne nem tudja megbocsátani férje "árulását", ezért otthagyja. Az is bántja az asszonyt, hogy Figaro "világpolgárból" nyárspolgár lett. Házasságuk válsága végül happy endbe torkollik. A sokszálú, szellemes, anakronizmusoktól hemzsező darab-
ból egy jobb világ utáni vágyódás hangja csendül ki. Az író egy szűkebb körre korlátozva ábrázolja, hogyan hatnak a nagy társadalmi változások az emberekre, hogyan keveredik a bizakodás, a szkepszis és a rezignáció a forradalmi hittel.

Nem kevésbé ismert világirodalmi figura a főszereplője a "Don Juan visszatér" c. szomorújátéknak. A világháborúból hazatért, sok csatát túlélte egykori arszlánra a város asszonyai szereleméhesen csapnak le. Don Juan viszont összetört lélekkel, olthatatlan nosztalgiával egy hajdani -- időközben meghalt -- szerelmét keresi. Horváth e darabjában is kíméletlenül mutatta be a háború utáni szétzilált világot, amelyben a hős addig hánykolódik, amíg el nem jut elhagyott kedvese sírjához, ahol jéggé fagy. A lazán összefűzött epizódokból, villanásnyi szituációkból megformált dráma még akkor is figyelemre méltó, ha lényegében nem más, mint egy bő vázlat.

Horváth utolsó történelmi tárgyú drámája a "Pompeji". A "földrengés komédiájában" a köznapi római élet elevenedik meg, amelyet a láva alatt épségben maradt tárgyi emlékek alapján rekonstruálnak az újkor történészei. Az antik világ köznapijai sok mindenben emlékeztetnek -- az írói sugallat szerint -- a harmincas évek tragédiákkal terhes éveire.

A több irányban folytatott lázas írói kísérletezés eredményeként megszületett a végzet által túl rövidre szabott életművet lezáró nagyszerű darab, "A végítélet napja", a "Mesél a bécsi erdő", a "Kazimir és Karolin", a "Hit, remény, szeretet" méltó társa. Ebben a cselekményes, lélektanilag jól motivált drámában mondhatni összegző jelleggel és különösen érzékletesen mutatkozik meg az író antifasiszta felfogása, szenvedélyes állásfoglalása. A dráma eseményeinek kiindulópontja egy vasúti szerencsétlenség. A megbecsült, kötelességtudó, udvarias de a házaselettől már megcsömörlött állomásfőnök heves csókot vált a sínek mellett a csábosan temperamentumos Annával. Ez a pillanatnyi mámor elég ahhoz, hogy Hudetz végzetes hibát kövessen el, azaz késve állítsa át a váltót. Mulasztása emberi áldozatokat követel. A jog szerint természetesen a "Beamter" a felelős de morális szempontból Anna sem ártatlan, aki kacér játékával közvetve előidézője volt a szörnyű katasztrófának. A lány hamis esküje alapján, amely szerint az állomásfőnök időben állította át a szemafor, Hudetz meghurcoltatása felmentő ítélettel zárul. A happy endet ígérő történetet azonban Horváth tovább bonyolítja. Az immár nemcsak a szörnyű igazság kitudódásától, de a vallomását bármikor visszavonható Annától is rettegő állomásfőnök megöli a lányt. A tettének következményei elől egy ideig bujkáló Hudetz a lelkiismeret szavára önként jelentkezik a hatóságoknál.

A realizmus kereteit súroló drámában a nyárspolgár kicsinyes megátalkodottsága, erkölcsi csődje, végzetes gyávasága kap ördögi távlatokat. A "Beamter" alantas tetteinek és felemás lelkiismereti válságának képében tükröződik a még ijesztőbb, szörnyűbb társadalmi krízis. Hudetz szimbolikusan is értelmezhető sorsa a látszat és a valóság félelmetes kettősségére, egyúttal a korra, a harmincas évek végére,

végeredményben a fasizmus ideológiájának és pszichológiájának embertelen, végzetes hatására is utal.

Ödön von Horváth avantgard drámái, ezek a modern, húsba vágó témájú, céltudatosan megválasztott, hatásos dramaturgiai eszközökkel ábrázoló, tragikus-kedélyes "Volksstück"-ök a drámairodalom és a színház komoly értékei. A hamis illúziókkal való végleges leszámolás, a nyílt és rejtett utalásokkal felerősített, mindig aktuális mondanivaló, meg egy világégés tragédiáját magában hordozó nyárspolgári attitűd leleplezése adja a horváthi művészet máig ható jelentőségét.

Harminchétévesen a "Horváthösszes" már elkészült. Értelmetlen lenne feltenni azt a kérdést, hová s merre fejlődött volna, mivé terebélyesedett volna Horváth drámaművészete, ha nem sújt le rá az ostoba végzet. Számítatlan "volna", de mind értelmetlen, mert az ilyesfajta ha-játékok nem tartoznak a tudomány és a művészet megengedett eszközei közé. Egy igazi "europäer" nagyívű írói pályája szakadt meg váratlanul, a folytatást lehetetlenné tette a halál, s csak az elkészülből, a megvalósítottból ítélnünk. De ez sem kevés.

A mai osztrák dráma egyik kitűnő képviselője, a meghökkentő stílusú Peter Handke méltató szavai félreérthetetlenül kifejezik Horváth írói nagyságát: "Kedvelem Horváth rendetlenségét és stilizálatlan szentimentalizmusát. Szeretem őrült mondatait, amelyek a lekiismeret ellentmondásait és szaltóit mutatják nekünk és amelyekhez hasonlókat csak Csehov és Shakespeare műveiben találok."

Ödön von Horváth kiválóan megszerkesztett, charme-ot és kegyetlenséget sajátos ötvözetben találó darabjai mintegy fél évszázada szerepelnek a világ jelentős színpadain, sőt a hatvanas évektől kezdődően a Horváth-drámák reneszánszukat élik Európa színházaiban. Ezért is rendkívül sajnálatos, hogy színpadi műveit Magyarországon csak elvétve mutatták be, bár az utóbbi időben e téren is biztató jelek tapasztalhatók. Éppen a közelmúltban két színház is műsorára tűzte a leghíresebb Horváth-drámát, a "Mesél a bécsi erdő"-t, amelynek mondanivalója, mutatis mutandis, napjainkban is aktuális.

IRODALOM

I. Magyar nyelven

1. Krammer Jenő: Ödön von Horváth. Nagyvilág 1968/7.
2. Lázár Magda: Adósai vagyunk. Színház 1970/2.
3. Andor Leon: Találkozások Ödön von Horváth-tal. Élet és Irodalom 1971/49.
4. Walkó György: Miről mesél a bécsi erdő? Nagyvilág 1971/1.
5. Kamocsay Ildikó: A kispolgár természetrajza. Élet és Irodalom 1974/25.
6. Major Ottó: Arcok és maszkok. Bp. 1975. Szépirodalmi Kiadó
7. Szekrényessy Júlia: Zsugorított ambíciók. Élet és Irodalom 1976/38.
8. Kristó Nagy István: Horváthról, amit eddig is tudtunk. Nagyvilág 1977/10.
9. Walkó György: Katarzis nélkül. Bp. 1977. Magvető
10. Barta András: Változatok a nevetésre. Magyar Nemzet 1978. II. 11.
11. Molnár G. Péter: Következtetések egy sikerről. Népszabadság 1978. V. 26.
12. Ödön von Horváth - szimpozium az Osztrák Kulturális Intézetben. Magyar nemzet 1979. XI. 17.
13. Balogh Tibor: Schürzinger átgázol Schürzingeren. Színház 1980/4.
14. Varjas Endre: Talán a szalmakalap... Élet és Irodalom 1981/4.
15. Havas Ervin: Horváth, az illúzióromboló. Népszabadság 1981. I. 28.
16. Lukácsy András: Ödön von Horváth beamterei. Magyar Hírlap 1981. II. 13.
17. Koltai Tamás: Fejünk fölött a Zeppelin. Jelenkor 1983/3.
18. Tamás Aladár: Írók, könyvek, vallomások. Bp. 1984. Magvető
19. Párkány László: Európai néger. Élet és Irodalom 1984/33.
20. Pákovics Miklós: Miről mesél a bécsi erdő? Műhely 1985/2.
21. Galsai Pongrác: Drámai valcer a Vígszínházban. Galsai P.: "Este hét után" c. kötetben. Bp. 1985. Magvető
22. Szekrényessy Júlia: Hol a bohózat mostanában? Élet és Irodalom 1988/43.
23. Zappe László: Válságról mesél a bécsi erdő. Népszabadság 1989. IV. 27.

II. Idegen nyelven

1. Joseph Strelka: Brecht, Horváth, Dürrenmatt. Wege und Abwege des modernen Dramas. 1962. Wien/Hannover/Bern
2. Hansjörg Schneider: Nachwort in: Ödön von Horváth: Dramen 1969. Berlin
3. P. Iden: Welt jenseits des Menschen. Frankfurter Rundschau 6. XI. 1970.
4. I. Beckelmenn: Kollektivregie taugt nicht als Notlösung. Frankf. Rund. 7. III. 1970.

5. P. Blaha: Horváth lässt sich scheiden. Kurier 17. VIII. 1970.
6. D. Hildebrandt: Liebe, Tod und Kapital. Theater heute 1970/11.
7. H. Schmitz: Der Republik den Marsch geblasen. Frankf. Rund. 18. IX. 1971.
8. V. Klotz: Reagenzdrematik. Frankf. Rund. 27. XI. 1971.
9. H. Gamper: Horváth und die Folgen - das Volksstück. Theater 1971/4.
10. C. Grosse: Horváth mit Posseneffekten. Frankf. Rund. 26. IV. 1972.
11. G. Hensel: Gewöhnliche Verhaltensformeln. Theater heute 1972/3.
12. K. Adam: Horváth sucht Horváth. Rheinischer Merkur 27. VII. 1973.
13. R. Holloway: Faith, Love, Hope. Financial Times 19. IX. 1974.
14. H. Kurzenberger: Horváths Volksstücke. 1974. München.
15. M. Walder: Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins. (Zur Dramaturgie Ödön von Horváth) 1974. Bonn
16. P. von Becker: Weil die Menschen keine sind. Süddeutsche Zeitung 17. XI. 1975.
17. V. Klotz: Dramaturgie der Publik. 1976. München
18. W. Nolting: Der totale Jargon. (Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváth) 1976. München
19. P. Kruntuorad: Ein grosser Totentanz. Frankf. Rund. 10. III. 1978.
20. T. Buck: Die Stile auf der Bühne. (Zum dramaturgischen Verfahren in den Volksstücken Ödön von Horváth) In: Recherches Germaniques 9. 1979.
21. K. Kathrein: Der Menschheitstraum vom Fliegen. Die Presse 19. II. 1979.
22. U. Eggebert: Horváth in französischer Sicht. Neue Zürcher Zeitung 7. XII. 1979.
23. H. Tschörtlner: Die Demaskierung des Bewusstseins Berliner Zeitung 9. XII. 1981.
24. S. Wansch: Horváth ist unter uns. Wiener Zeitung 27. V. 1988.
25. Arpad Berczik: Ödön von Horváth. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts Berlin 1988. V. Verlag.
26. Th. Buck: Ödön von Horváth. In: Deutsche Dichter. Band 7. 1989. Stuttgart. Reclam.

"OLYAN VAGYOK, MINT EGY REGÉNY..."
NARRATÍV SZERKEZET ÉS MOTÍVUMOK ESTERHÁZY PÉTER
HRABAL KÖNYVE CÍMŰ MŰVÉBEN

ABSTRACT: (*"I am like a novel..." Peter Esterházy: "Hrabal's book"*) The essayist makes an attempt to sketch out the motif and narrative structure of Peter Esterházy's work called "Hrabal's book" and to present the relationship between these two main organizing parts. He doesn't try to touch upon any other aspects of the novel, instead he draws his conclusion from the book as a whole.

At first sight the subject of his analysis seems to be simple but it turns out from the essay that Esterházy's novel of postmodern inspiration, special systematical division and narratives structure, almost without any traditional plot can be understood exactly from these two dominant elements for the readers.

The perspective of the narrator and his constantly changing manner of speaking, the characters that are merging into one another creates a special syncretic and simultaneous world in the work. In addition, the uniqueness of this world is enhanced by the motif structure of the novel, too.

The complex motif texture depicts human life in all its diversity: problems of birth and death, intimacy and historical fate, private emotions and political determinations, individual and absolute (God) being, facts and literature, things and the ways of seeing things can all be found swirling around together in Esterházy's book.

The novel raises those human problems which preoccupy us in our time. After all stories -- or perhaps music -- remain for us with the help of which we can possess time.

Dolgozatomban -- amint a cím is jelzi -- nem törekedtem a rendkívül szövevényes szerkezetű mű "komplex" elemzésére, minden felvethető kérdésre, problémára választ, megoldást adó interpretáció kialakítására, (és az értékelés vagy ítélet is szándékosan kívül rekedt írásom keretein), csupán a könyv néhány szembetűnő sajátossága iránt próbálom a figyelmet felkelteni, a jelentéshordozó alkotóelemek rendszerét kísérelem meg felvázolni. A *Hrabal könyve* esetében a legfontosabb je-

lentéshordozó elemeknek a narrációs formát és a tematikus motívumokat tartom, ezek vizsgálatán keresztül próbálom meg az Esterházy-művet értelmezni.

A *Hrabal* könyve három, külön címmel és az azt követő mottóval elkülönített fejezetből áll. Az első címe: "A hűség fejezete", erre rímel antitézisszerűen a másodiké: "A hűtlenség fejezete", míg a harmadik egység megnevezése egyszerre megtöri, ugyanakkor továbbviszi a paradigmát: "Harmadik fejezet". Megtöri azzal, hogy tulajdonképpen álcím, az előző két fejezet címéhez képest információszegegy, semleges, és továbbviszi azáltal, hogy a "fejezet" szó révén beilleszkedik a "sorba". Mindazonáltal a két ellenkező irányú hatás közül a törést érezzük erősebbnek, annak ellenére, hogy a "Harmadik fejezet" kifejezés lezáró-szintetizáló hatást kelthet.

Csábító a "tézis-antitézis-szintézis" hármasságára épülő gondolati elrendezés-mód alkalmazásának, de még inkább vonzó az egységes szerkesztési elv posztmodern ihletésű feladásának a feltételezése. Annál is inkább, mert más elemek is ez utóbbi vélekedésemet látszanak megerősíteni. Gondolok itt a fejezetek mennyiségi mutatóira és a szövegtagolás fejezeteken belüli módozataira.

A három nagy egység mennyiségi vonatkozásban nem klasszikusan tagolja a művet: az első egység a hetedikről a kilencvennegyedik oldalig tart, mintegy a könyv mennyiségének a felét téve ki, a második a kilencvennegyedikről a százötvenötödik, míg a harmadik a százötvenötödiktől a százkilencvenedik oldalig tart. Ebben a felosztásban is van valamiféle harmónia: folyamatos és arányos csökkenés teszi egységessé a különbözőséget.

A fejezeteken belüli szövegtagolás módja már sokkal inkább elkülöníti a három nagy egységet, mint a mennyiségi mutatók. "A hűség fejezete" tizenhárom, számokkal hangsúlyozottan elválasztott részből áll; "A hűtlenség fejezete" naplószerűen tagolt: néhány soros, esetleg oldalas kis egységek alkotják, amelyek sorkihagyással különülnek el egymástól; a "Harmadik fejezet" pedig három, egymástól mottókkal elválasztott alfejezetből épül föl, amelyek közül a másodikat két ízben sorkihagyással tovább tagolta írójuk.

*"Látja, barátom, úgy cseréljük
az írói síkokat, mint más az
alsógatyáját. Ez egyben magyarázat."*

E.P.: Termelési-regény
(kissregény)

Ha a szövegtagolás módja támadja az egységes megszerkesztettség követelményének elvét, ugyanez elmondható a narratív szerkezettel kapcsolatosan is. Ez a

szokatlanul összetett elbeszélési forma válik a mű legfontosabb struktúraszervező elvévé.

A narrációs szerkezet összetettsége alapján szintén el lehet különíteni a könyv három fejezetét.

Az első fejezetre az auktoriális elbeszélésmód a jellemző, amelyet azonban időről időre felváltanak más megnyilatkozási formák.

Az egyes szám harmadik személyű narrátor mellett esetenként egy perszonális, én-típusú mesélő tesz megjegyzéseket. Ezeket a kiszólásokat egyaránt tulajdoníthatjuk Esterházy Péternek, a mű szerzőjének és az auktoriális narrátornak is, aki ráadásul a műbeli "író"-val is azonos lehet, hiszen ez utóbbi a történet szerint éppen könyvet ír Hrabalról.

Nézzünk példákat erre a jelenségre:

"Nincsen bánat, jelentette az angyal, és ez a magatartás, minék kertelni, az Empedoklészen iskolázott Themén vélekedését támasztja alá (akit én csak Gabinak hívok, kedves ember, ami manapság ritka, a feleségem is nagyon kedveli...)" (25. oldal);

"Másodszor 56 novemberében látta sírni az apját [.....] (Egyéb-ként a mi házuk előtt is ott volt már a vöröskeresztes autó...)" (70--71. oldal);

"Az angyaloknak nincs életük. És az író még csak angyal se volt.

Hozzájutottam Don Albarth Elmewitsch angyalokról szóló szövegéhez. A fordítónő, Franciska Frisova küldte el [.....] rövid ideig az öcsém felesége volt..." (85. oldal).

Ezen a tisztázatlan személyű "énen" kívül más "ének" is megnyilatkoznak az első fejezetben: a műbeli író felesége, Anna, valamint Bohumil Hrabal édesanyja a *Sörgyári capriccio* című regényből átvett idézetek révén.

A Hrabal-regényből egészen terjedelmes idézettömböket épít be a művébe Esterházy. Ezt úgy oldja meg, hogy Mariška gondolatait beiktatja saját hősnője, Anna elmélkedései közé, erősen egyneműsítve ilyenkor a két idegen szöveget. A Hrabal-szöveg jelenléte közvetett, hiszen nem független létezőként van jelen, hanem Anna gondolataiban. Anna két okból idézheti fel Mariška (Hrabal) szavait: egyrészt kifejezheti vele vonzódását a cseh íróhoz (ez a történet során a szerelemig fejlődik), másrészt az otthoni szituáció lehet hatással rá: férjének az a "feladata", hogy könyvet írjon Hrabalról, s ez a munka, a vele járó elzárkózás, amely Anna felől nézvést elhagyatottság, állandósuló feszültséget indukál a kapcsolatukban. Anna úgy töpreng férjéről, ahogyan Mariška teszi ezt Francinnal kapcsolatosan.

Különösen az a mód sajátos, ahogyan Esterházy felhasználja a Hrabal-idézete-
ket. A különböző megnyilatkozó személyek mondatai zökkenő nélkül tűnnek át, sí-
mulnak bele egymásba:

*"Bohumil, drágám, az hogyan volt a maga mamájával, amikor
levágatta azt az őrjűtő, zuhatagos, sörényes, sörszőke haját, s a
maga papája kiszaladt az irodából [.....] Aztán lekapcsolta a
pumpát a maga mamája biciklijének keretéről. -- Fel van pum-
pálva eléggé a belsőm -- mondtam, szakértő mozdulattal tapo-
gatva meg mindkét pneumatikát." (30. oldal);*

*"Este, ha kijött az odújából, romantikusabban: burlangból, gör-
nyedt és fáradt volt, akár egy bányász, nagy árnyékok sötétlet-
tek az arcán, egyik szeme kisebbre húzódott a másiknál, a szem-
héja meg-megremegett, mintha dadogna vagy fázna vagy inte-
getne... 'Állt az ajtóban az árnyékban, fehér mandzsettái arról
árulkodtak, mennyire kimerült a nap folyamán...'"(16. oldal).*

Nem szükségeltetik különösebb stílusérzék ahhoz, hogy nyilvánvalóvá váljon,
milyen tökéletesen utánozza Hrabal írói modorát Esterházy, milyen természetesen
illeszkednek mondataik egymáshoz. Igazi stílusbravúr ez, de el lehet mondani,
hogy a mű folyamán nem törekszik folyamatosan ilyen stílushatásokra az író, a
könyv Esterházy "nyelvén" van megírva, csupán a cseh író szövegrészletei környe-
zetében változtat stílusán.

A vendégszövegek úgy járkák át a művet, ahogyan a mű világában az író és fe-
lesége életét átítatja Hrabal "jelenléte" ("Át- meg átjárta őket Hrabal. Csurig voltak
Hraballal. Aki már nem is volt élő személy, egy formája lett életüknek..." [23. ol-
dal]), így elmondható, hogy a szövegátvételek az író és Anna belső világából fakad-
nak, nem idegen, külső, hanem belső nézőpontot képviselnek.

Más "ének" is megszólalhatnak még az első fejezetben, de azok kevésbé alapve-
tőek. Ilyen például Sonny Boy Williamson néhány egyenes beszédű megnyilatkozá-
sa és (az általam fiktív személynek tételezett) Don Aldbarth Elmewitsch angyalok-
ról szóló szövegrészlete (a feltételezhetően szintén fiktív alak) Frišova közbeszú-
rásaival.

A második fejezet narrációja egyneműbbnek tűnik az előzőjénél: Anna folytat
hosszú, egyoldalú "beszélgetést" Hraballal, a "szerelmével"; meséli neki történeteit;
visszaemlékezik régi eseményekre, felidézi saját maga és mások élményeit, fantázi-
álgat Hrabal melletti életéről. Ennek megfelelően ebben a fejezetben a perszonális
narráció váltja fel az előző, döntően auktoriális formát. Ám egyenes beszéd formá-
jában itt is megszólalnak más "ének" is Annán kívül, de persze Anna narrációján
belül, az ő felidézésében:

"Anyósom nővére: 'Fiam, bejöttek, ugye, ide ezek a derék oroszok...'" (103. oldal);

"Van egy hattyús-történetem, mondja az uram, odaajándékozom neki (ez Maga), na? Elég pofátlanság. 'Valahol Németországban, egy városkában a tóparton minden este égre röppent egy lángoló hattyú...'" (115. oldal);

"...a végén alá kellett egy papírt írnia, hogy amit tud (semmit nem tudott), az államtitok, öt évre lecsukható érte, ha nem hallgat, mint a sír, ma is ott lehet az aláírásom, archiválva, hány és hány ilyen cédula, a hatvanas-hetvenes évek, amiről úgy beszélnek, mint a szelíd anyagi gyarapodás ideje, idillje, nekem meg a rettegés évei..." (126. oldal).

Az első esetben világosan elválik egymástól Anna és anyósa nővérének idézőjellel ellátott beszéde. A második esetben már többfajta beszédmód keveredik (például az "Elég pofátlanság." mondatot Anna mondja, elítélve bizonyos fokig férje gesztusát, de ez teljesen jelzetlen), amiként a harmadik példában is: csupán az igealakok mutatják az elbeszélési forma változását.

A második fejezet levél-, illetőleg naplószerűen megformált egysége a könyvnek. Kitejesedik benne az a forma, amely már az első fejezetben gyakran megtörte az auktoriális narrációt.

Levéltre utal a kezdés ("Dear Bohumil,..." [94. oldal]) és a befejezés ("Mám rada. Szeretem. Öleli: Hamuhajú Szulamith, Igen." [154. oldal]), ugyanakkor néhány kijelentés ("Szívesen váltanék egyszer Magával levelet." [94. oldal]) és a széttagolt írásmód naplószerűvé teszik, amint ezt már korábban is megállapítottam.

"Levélszerű", "naplószerű", de csak "-szerű", hiszen teljesen hiányoznak azok a nyelvi kellékek, amelyek kvázi valóságos személy megnyilatkozásának tüntetnék fel Anna gondolatait (mint például a naplóregények tipikus fordulata: "Drága naplóm, te vagy az egyetlen, aki tanúja vagy..."), így tehát Anna figuráját és vele együtt nyilatkozatait is fiktív, teremtett létezőknek érzékeljük, különösen, mert nyilatkozatai "lejegyzetlen" gondolatok, tehát feltételeznünk kell, hogy valaki más teremti őket.

A "Harmadik fejezet" a narráció vonatkozásában mintha vissztérést jelentene az első részhez. Ismét auktoriális elbeszélésformát választott Esterházy, amit egy-két ízben "kiszórással" tör meg:

"(Én mindenestre fölmásztam, a prospektusok emlegette 768 lépcsőfokból 761-et megszámláltam...)" (169. oldal);

"...látta a Sátánt, pasziánszozott, látta ismét Jákob arcát, engem az 526. lépcsőnél..." (188. oldal).

Van azonban két különleges vonása a "Harmadik fejezet" narratív szerkezetének, amely a hasonlóságok ellenére döntően megkülönbözteti az első fejezet formájától. Az egyik az, hogy a mű néhány oldalon keresztül kvázi drámává alakul át, zavarbaejtő módon fellazítva az epikus keretet: a drámai műalkotásokra jellemző módon *nevek* (AZ ÚR, HRABAL) nyilatkoznak meg. Ez önmagában is szokatlan lenne, de itt a szerző még tovább feszíti a húrt: az alapvetően drámai formán belül narratív megnyilatkozásokat helyez el, amelyek a cseh nyelven folyó drámai párbeszéd fordításának funkcióját látják el, és emellett egy egészen különleges narratív szerkezetet teremtenek meg:

"HRABAL: Dobře míneno, hogy ō jót akart.

AZ ÚR: Ci ne tak docela právdu, hogy nem egészen, de ezt nem egészen értem.

HRABAL: Jen strach o Vás... hogy istenfélelem.

AZ ÚR: Hallgat." (183--184. oldal)

Ezek a mondatok egyszerre egyenes és függő (nem szabad függő!) mondatok. Cseh nyelvű első felük, a drámai megnyilatkozás egyenes beszédnek tekinthető, a fordítás függőnek. A "de ezt nem egészen értem" tagmondat pedig egy kitűnő példája a narrátori "kiszólásnak" -- így tulajdonképpen hármasszerkezetű, rétegű narrációs forma jön létre. Az idézet utolsó mondata ismét egy meghökkentő szerkezetet mutat: valamiféle beszédaktust várnánk, cseh nyelvű kijelentést, amit követhet az értelmezés, de itt nulla fokú beszédaktussal (a cseh nyelvű megszólalás hiánya) és a magyar nyelvű értelmezésével van dolgunk: "Hallgat".

A másik különleges vonása az utolsó fejezet elbeszélői formájának az, hogy az író nem jelzi precízen a nézőpontváltásokat (az előzőek során még az összetett mondatokon belüli nézőpontváltásokat is lehetett követni az igei személyragok változásán keresztül), sőt törekszik arra, hogy két szereplő, az "Úr" és az "író" személyét a nézőpontok gyakori változtatásával is összemossa.

Kezdetben a bekezdések még úgy ahogy jelzik, kiroól ad információkat a mesélő, elvétve meg is nevezi a szereplőket:

"...és a boldogság nem is a szenvedés tökéletes hiánya, hanem a szeretet beteljesedése. Az Úr osztotta ezt a fölfogást.

Hallgatva a fájdalmas imát, kesernyésen fölnevetett, hogy így ismét besétált önmaga kelepécéjébe..." (160. oldal);

"Édesanyja új fontoskodása furcsa szellemi élénkséggel párosult, amit a fiú őszintétlennek vélhetett ugyan, de nem legyinthetett rá könnyen [....]..."

Heisenberget lassabban kedvelte meg az Úr..." (161. oldal).

A későbbiek folyamán már bekezdésen belül, egymásra következő mondatokban közelíti egymáshoz az "író"-t és az "Ur"-at Esterházy:

"De az már kicsinkét bosszantotta (ti. az "Urát" -- H.E.), hogy az író magától a hittől is ódzkodott. Vágyott is rá, tartott is tőle..." (166. oldal).

A fenti idézet utolsó kijelentése ("Vágyott is rá, tartott is tőle...") már nem az "Úrra" vonatkozik, nem az ő viszonyulásait jelöli a mondat, hanem az "író"-ét. Az első mondat alárendelt tagmondatának alanya a második mondat főmondatának alanyává válik, de úgy, hogy ezt az író nem jelzi, így úgy tűnik, mintha még mindig az előző mondat főmondatának alanyához tartoznának a "vágyott", "tartott" igék.

Az említett példák esetében még kisebb nehézségek árán szétválasztható a két szereplő. Mindez nem mondható el a mű végéhez közeledve:

" -- Hogyne, édes lányom, szeresd csak -- válaszolta az Úr gondolkodás nélkül az ima közvetett kérdéseire, de ezt közvetlenül, a világ említett szerkezete miatt, nem volt módja Anna tudomására hozni. Anyja feddő tekintetére (részint micsoda mindenhatóság ez, részint mit fog szólni Atyád e könnyelműséghez) azonnal kitört, mért kell édesanyámnak mindenbe beleszólnia..." (168. oldal).

Az "Úr"-ról van itt szó? Ő "válaszolt", "mindenhatóságot" emlegetnek, még az "Atya" alakja, nagybetűs írásmódja is szakrális jellegűnek tűnik, de az egész szituáció az első mondat egyértelműsége után felborul: az "Úr"-nak "anyja" és "Atyja" van? Ez természetesen a műbeli "író" viszonyaira érvényes. De hogy köthető hozzá a "mindenhatóság"?

Kevéssel korábban, a fiú és édesanyja beszélgetése során hangoznak el ezek a különös mondatok:

*"...nem értelek, van a Sátán, és vagy te. Ez mégiscsak kettő és nem egy. -- Nem. Bennem ér össze minden [.....] Olyan vagyok, mint egy regény [.....] Minden egy. Nem azonos, nem egyforma. Ami különböző, az különbözik. De itt van bennem. Egy.
-- Igen? -- mondta várakozóan az asszony. -- Én vagyok az, aki vagyok. -- Ugyan, fiam, ezt majd az újságíróknak..." (163. oldal).*

Ebben a párbeszédben is jól megfigyelhető, milyen módon keverednek a profán és szakrális elemek, személyiségjegyek. Utalásokat találunk a világ dualizmusára, az isteni abszolútumra, ugyanakkor a "regény", az "újságírók" említése és maga a beszédhelyzet a profán világ tartozékai.

Feltűnő, hogy Esterházy kerüli az "Isten" szó alkalmazását, kizárólagosan az "Úr" kifejezést használja, hiszen ez utóbbinak van profán használata is, így ezzel fenntartható az általa kívánt kétértelműség, az "Isten" szó használata ennek lehetőségét megszüntetné.

Az "Úr" és az "író" személyének összemosása egyrészt *irodalmi-filozófiai szintű* kihasználása az "Úr író" ábécéskönyvszlogen által nyújtott lehetőségeknek (lásd: 167. oldal) amely kérdéskörrel később még lesz szó, másrészt Jézus személyére való utalásokat is tartalmazhat (Az "Úr"-nak fiútulajdonságai vannak, "anyja", "Atyja" van -- mindezek csupán Jézus esetében ellentmondásmentesek), ezzel talán a megváltás problematikáját lopja be Esterházy a mű világába, pontosabban a megváltás kérdését, ami Anna problémájával (abortusz) kapcsolatosan eleve jelen van, hangsúlyozza még inkább a Jézus-allúzióval.

Nézzünk még néhány bizonyító erejű példát:

"Az Úr úgy döntött, Anna kedvéért megtanul szaxofonozni. Majd valami ringatós bluest. Nem az üdvösségért -- nem szívesen maszatolt bele az Atyja dolgaiba..." (173. oldal);

"Tudta, hogy anyja tudja, hogy akkor majd állva, valamikor délután, hidegen bele fog emi a lábosba a maradék káposztából, szájáról a paprikás szaftot a kezébe, majd kezét a nadrágjába törölve [.....] És magához kérte, miután ténylegesen beleevett, egy kicsikét, a székelykáposztába, [.....] a szeráfok főnökét, hogy tanítaná meg szaxofonozni." (173--175. oldal);

"Az Úr közelebről Charlie Parker szemébe nézett. Hol látta már ezt az iszonyatot [.....] Igen, órákat tudott állni abban a kis benyúlóban a bécsi Kunsthistorisches-ben, ahol csak az Önarcképek függnek, és csak a tekinteteket, a szemeket figyelte. A sajátját ismerte föl bennük és az édesanyját." (182. oldal);

"A memyország fent van, a felhők fölött. Csönd honolt. Édesanyja a karosszékekben szendergett, ölébe ejtett könyvvel [.....] betakarta a már odakészített takaróval. Aludj, anyácskám. Lent az emberiség aludt..." (182--183. oldal);

"Az anyja tipegett mögötte [.....] A fia mögé lépett, beletúrt a hajába [.....] Ne emészd magad, kisfiam. Leült melléje [.....] Fia fejét lassan az ölébe vonta. Az Úr fészkelődve fejének új helyet keresett." (189--190. oldal).

A mű bonyolult narrációs szerkezete, továbbá az, hogy a narráció nem látja el általában elvárható feladatait (nem segít megkülönböztetni egyes szereplőket, kétségeket ébreszt a tér és idő vonatkozásaiban, a cselekménnyel kapcsolatosan) termé-

szetesen fontos, jelentéssel bíró alapösszetezője a "Hrabal könyvé"-nek. Mielőtt áttérnék a jelenség egy lehetséges magyarázatára, fontosnak tartom a mű motívum-szerkezetét is megvizsgálni, ugyanis ez utóbbinak rendkívüli összetettsége nyilvánvalóan egy töről fakad az elbeszélői forma bonyolultságával.

Az eddigi vizsgálódások alapján már kijelenthetjük, hogy egy erősen széttagolt, az idő- és térkoordináták linearitását és a cselekményközpontúságot elvető művel van dolgunk. Metaforaként felfogható történetekből, visszaemlékezésekből, párbeszédekből, fantáziálgatásokból, vendégszövegekből, allúziókból tematikus motívumok köré kristályosítja ki művét Esterházy.

E tematikus motívumok szerkezete a narratív szerkezetre ráépülve tartja egyben a művet, a közöttük levő bonyolult viszonyok, kapcsolatok hálózata alakítja ki azt a "művilágot", amely a hagyományos epikai eljárásokat követő művek esetében elsősorban a cselekményre épül.

Természetesen a "Hrabal könyvé"-nek is van cselekménye, amely minden szaggatottsága mellett "rekonstruálható", a főmotívumok mentén egységes történetté fűzhető, de nem ez a mű legfontosabb összetevője.

A könyv két fő struktúraszervező motívuma a Hrabal- és az abortusz-motívum, amelyekhez -- és természetesen egymáshoz is -- kapcsolódnak egyéb fontos, de nem döntően szerkezetmeghatározó elemek: az angyal-(vagy szakrális) motívum, a családi múlt, a politikum, az irodalom, a zene és a matematika.

Bár a mű címéből kiindulva a Hrabal-motívum tárgyalásával kellene kezdeni a tematikus elemek vizsgálatát, Anna személyének és problémájának központi szerepét figyelembe véve, az abortusz kérdéskörétől indítom azt el.

Az abortusz, döntés élet és halál dolgában, megsértése az isteni autoritásnak, illetéktelen behatolás szakrálisnak elfogadott területre. Ennek a problémának a középpontba helyezése alkalmat ad arra, hogy a szerző valamiféle "teológiát" és "angyaltant" csempésszen a műbe (s ezzel az abortusz-kérdést a vallásos hagyomány alapján kapcsolja az élet, a szeretet, a boldogság problematikájához), egy különös, egyszerre szakrális és elképesztően profán képet mutatva Istenről, angyalairól, Istennek a világgal való kapcsolatáról, sőt a "Mindenható" lehetőségeiről és korlátairól!

Ugyanakkor az abortusz családi kérdés is: Anna és férje kapcsolata sűrűsödik bele ebbe a problémába. A magzat kihordásának és a szülésnek kellemetlenségeitől, fájdalmaitól, következményeitől való félelem és a férj munkája, elfoglaltsága miatti elhagyatottság, elhanyagoltság érzése Annát házasságuk vizsgálatára készteti. Feli-dézve elemzi szerelmük, kapcsolatuk történetét, a két család viszonyait, érzelmi, erkölcsi, sőt politikai magatartásbeli beidegződéseiket.

A könyvben hangsúlyos szerepet játszó zenei motívum is az abortusz tágabb kérdésköréhez tartozik -- főleg Anna személyén és a családok sorsán keresztül és a szakrális motívummal való kapcsolatában. A blues mint a fájdalom egyfajta megnyilatkozása természetes módon kapcsolható Anna súlyos problémájához, a nem kívánt terhesség következtében előálló választáshelyzetéhez: gyilkosság vagy fájdalom-kínos viselősség, szülés.

A zene mint időben létező, lineáris jelenség az "Úr" számára is különleges problémává válik. Az "Úr"-nak "becsvágja önmaga meghaladása" (171. oldal), mint-hogy Ő időn kívül létezik, "történetet akar" (171. oldal), tehát voltaképpen az időt akarja birtokolni -- e célra teremtette az embert és a halált is a mű szerint. Az idő birtoklásának igénye mutatkozik meg a zene meghódítására tett kísérletében is, de a zene, "az idő titokzatos alakja" kisiklik "mindenhatósága" köréből, hiába "áll a blues amúgy közel hozzá" (158. oldal).

Az abortusz kérdéskörének, a szakrális motívumnak, a családi szintnek, sőt még a zenei elemnek is (lásd Carlsson levele a berlini főrabbihoz vagy az "Úr" (?), talán az "író" (?) véleménye: "Az, ami az amerikaiaknak a blues, az a magyaroknak a *keserves*... ezért, és nem másért, szerettem jobban a kurucokat a labancoknál." [158. oldal]) vannak történelmi-társadalmi dimenziói is, így a történelmi-politikai motívumkört a legtermészetesebben kapcsolhatjuk az előző elemekhez. Az abortusz társadalmi vonatkozásairól nem kell szólnom, részint a probléma közismertsége okán, részint mert ezt Esterházy a műben inkább Anna személyes ügyeként mutatja be, mintsem a társadalmi dimenzióra helyezné a hangsúlyt.

A szakrális motívum kapcsolódása a történelmi összetevőhöz már kidolgozottabb és izgalmasabb a műben. Az "angyalcsinálás" megakadályozására érkező angyalok tétlenül várakozó AI-s rendszámú autójukkal "történelmi reflexeket" váltanak ki a környék lakóiból. (Évtizedes, ha nem százados beidegződlések ezek ebben a régióban, egyenesen társadalmi paranoiáról beszélhetünk a kérdés kapcsán -- az alapérzéssel kapcsolatban lásd: Kányádi Sándor *A ház előtt egész éjszaka* című versét.) A két angyal külsőleg ügynökként, közkeletű szóval élve "ávósként" viselkedik -- az "angyal" szónak van ilyen értelmezése a tolvajnyelvben (lásd: Nagy Gáspár: *Az angyali követés verse*) -- és természetesen ennek megfelelően megfigyelnek, rádión jelentenek stb.

Az isteni szféra és a kelet-közép-európai történelmi szituáció talán legdirektebb és legfrappánsabb összekapcsolása egy kisebb anekdotikus megállapításban testesül meg, amely szerint egy jobb sorsra érdemes alkoholista "az 56 utáni eseményekben annak látta bizonyítékát, hogy az Isten is kommunista lett" (142. oldal).

Mi a funkciója az angyalok ilyentén való ábrázolásának? Talán egyfajta ironikus utalás ez arra, hogy nem mindegy, hogyan, milyen módszerekkel akarják az

embert "megváltani"? Esetleg annak példája, hogy a *hatalom* (ha égi akár)csak a politikai hatalom mezében képes a földön megjelenni? Vagy: nem lehetséges a földi megváltás? Mindezek lehetségesek, mint ahogy az is lehetséges, hogy az emberek (történelmi tapasztalataik alapján persze jogosan) nem tudnak, nem hajlandók félelmeik mögé nézni.

A családi múlt felelevenítése úgyszintén magától értetődő módon ad alkalmat az utóbbi évtizedek társadalmi-politikai viszonyainak bemutatására. Ennek hangneme érezhetően megváltozott a szerző *Kis Magyar Pornográfia* című, leginkább átpolitizált világú művéhez képest. A *Hrabal* könyvében is találkozunk az anekdotikus formákkal, de a hangnem döntően más. A nevetésre ingerlő (éppen ezért feloldó hatású), komikus ábrázolásmódot felváltja itt valamiféle tragikusra vagy legalább dermesztően reálisra hangszerelt. Agyonvert nagybácsi, megöregült nagynéni, asztalhoz szegezett herezacskó, az eltüntethetetlen vérnyomok (sortűz!) miatt sebtiben lebetonozott tér, törvénytelenül kivégzett, titokban "elkapart" politikusok, egy daliás ezredes visszatört lábszára...

Döbbenetes léthelyzetekről tudósít az író, máig ható, meghatározó politikai bűnökről. Ebben a -- szerencsére letűnt -- világban semmi sem vicc, erre Anna anyja figyelmezteti lányát: "sose fogod tudni, mikor viccelnek, sose, ezeknek más agyuk van..." (81. oldal), így tehát nem igazán vicc a "hónuk alatt kenyeret cipelő munkásoknak álcázott grófok (stb.) támadása a békésen lövöldöző ávosok ellen" (125. oldal) sem.

Egy mellékesnek tűnő tematikus motívumról kell még szót ejteni: a matematikai motívumról, amely úgyszintén több aspektusával illeszkedik be a mű kereteibe.

A zene és a matematika kapcsolata például teljesen egyértelmű, de szintén az a szakrális szférával való kapcsolata is, hiszen a matematika mint a tökéletes dolgok, ideák tudománya a fizikai matematika előtti korban egyértelműen a transzlunáris szféra világába tartozott. A mű is ennek szellemében "használja" ki a matematika által nyújtott lehetőségeket, hiszen az angyalok nyelvét a matematikával azonosítja (172--173. oldal). Esterházyt matematikus múltja okán is különösen érdeklik a "matematikai jel és a szó közötti hidak" (173. oldal), s ez az érdeklődése több szinten jelentkezik a *Hrabal* könyvében is: tematikus elemként a mű utolsó harmadában, strukturáló elemként pedig az egész könyv folyamán, hiszen a mű egésze "átmatematizáltnak" mondható: tagolási módja, a számozottság, a fejezetenkénti oldalszámok lehetséges fontos szerepe erre látszik mutatni, de fontos kiemelni például június 16-nak (ugyan dátumnak, de végső soron számnak) Russel, Joyce, Anna, az "író" családja, Nagy Imre életében játszott szerepét, hiszen ez a számoknak az életben játszott titokzatos szerepére utal. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a nevek a könyv nagy motívumai némelyikéhez kötődnek: matematika, irodalom, család, politikum.)

A Hrabal-motívum a mű másik meghatározó eleme természetesen több szálon kapcsolódik az eddig tárgyalt főmotívummal és annak körével is. A két fő elem összetartozása legfrappánsabban abban a nyelvi ötletben testesül meg, miszerint a "hrabal" szó jelentése "kapar" (131. oldal). Ebben a megközelítésben a *Hrabal könyve* cím nemcsak arra utal, hogy Esterházy "író" hőse Hrabalról ír könyvet, és hogy annak felesége a cseh íróval folytat egyoldalú, belső kommunikációt, hanem arra is, hogy -- a fenti nyelvi jelenség okán -- a könyv az (elképzelt legtágabb értelemben vett) abortusz könyveként is értelmezhető. A cím így egybefoglalja a két struktúraszervező tematikai motívum jelentéskörét, ami feltétlenül elismerésre méltó.

A Hrabal-vonal szintén bonyolultan összefüggő rendszert alkot, s a rendszert felépítő motívumok nemcsak a főmotívummal és egymással, hanem az abortusz-körbe tartozó elemekkel is sokoldalú kapcsolatban állnak.

A cseh író kapcsán is fölmerül a régió történelmi sorsa, hiszen a Hrabal-életmű nem kis részben éppen erről szól. (Esterházy könyve is tartalmaz erre utalásokat: a Hrabal-könyvek elgépetése 1975-ben, az 1968 után lakásukból ki sem mozduló írókra tett célzás Georgina néni életsorsán keresztül stb.)

A "családi elem" is hasonló természetességgel kapcsolható Hrabal személyéhez, művészetéhez: az apja, édesanyja, nagybácsija élettörténetétől mint regénytémától művek során keresztül szabadulni nem tudó író iránt méltán érezhet erős vonzalmat Esterházy ("az író Bohumil Hrabalt egy gigásznak tartotta" [18. oldal]), lévén az ő egyik legfontosabb témaforrása is a családja múltja, jelene. Ez a vonzalom és a tény, ami ebből következik, hogy tudniillik az "író" (és Esterházy!) Hrabalról ír könyvet, egy újabb motívumhoz vezet el bennünket: az irodalomhoz.

A könyv nem kis részben az irodalomról, az írásról és az írói létről "szól":

"Valamiről írni -- mit jelent az? Semmit. Csupa számárságot, a tartalom és forma egységét, istenbizonyítékot, társadalmi fejlődést..." (18. oldal).

Az írói lét kérdései különös módon kapcsolódnak az isteni, teremő lét kérdéseivel:

"Aki mindenre emlékezik, az nem ír, az szörnyeteg vagy ő az Isten, ... Aki pedig semmire sem emlékezik, az gazember vagy ütődött. Az író a kettő közt van, a minden és a semmi közt, a szörnyeteg és gazember, az Úr s az ütődött közt, hol az, hol ez, ez sem az se, semmi, egy semmi" (167--168. oldal).

Az irodalom, az "íráság" a magánélet viszonyait is meghatározzák bizonyos fókig. Megtudjuk, hogyan kínlódik az "író" alkotás közben, hogyan zárja ki magát saját családja életéből ("Anna az irodalmi özvegyek egyszerű életét élte" [20. oldal])

Végső soron ehhez a motívumhoz köthető legegységelműbben a mű egyik nyelvi-szerkezeti alapjellegzetessége, az alluzív írói magatartásból, módszerből fakadó tény: a könyv "telített" (valós vagy fiktív) filológiai adatokkal ("Don Albarth Elmewitsch vagy Camillus Gabriel Turá könyve"), irodalmi és filozófiai allúziókkal, vendégszövegekkel. Dante-, Pascal-, Madách-, Rilke-, Pilinszky-, Wittgenstein-, Lukács-, Adorno-, Bartes-szövegtöredékek, utalások kerülnek elő időről időre, tökéletesen illeszkedve a mű alapszövegéhez. Talán legbravúrosabban egy Rilke-szövegrészletet használ fel Esterházy: "Csocsó", az egyik angyal az "Úr"-nak szánt jelentés első, általa megfelelőként elfogadható bevezető mondatát próbálja megtalálni, s ehhez Esterházy az *Őszi nap* című Rilke-költemény három legismertebb magyar fordításának első mondatait használja fel: "Itt az idő, Uram. Nagy volt a nyár. Vagy: Elég, Uram. Olyan nagy volt nyarad. Vagy: Készülj, Uram. Nagy nyáridőd letelt" (91. oldal). (A "nyáridőről" az "Úr"-nak jellemző módon a zene jut eszébe: "Summertime, Csocsókám", és a zene, ahogyan az "angyal", a szent, elhivatott lét [lásd *A gyöngéd barbár* Vladimírját] nem idegen Hrabal műveinek világától sem: *Az angyal* című novellájában a *Hrabal* könyvében is megemlítt Bessie Smith-ről esik szó...)

A Rilke-allúzió mellett talán a híres-hírhedt filozófiai-politikai érvényű kijelentések, "axiómák" "kifordítása" ér el jelentős ironikus hatást a műben: egy cseh szaxofonos nyilatkozza a művészet és a világ kapcsolatáról: "Amit nem tudunk el muzsikálni, arról 'ne muzsikáljunk'." (91. oldal); az "apa" az egyre csökkenő területű takaróról (közvetve a szocializmusról) szóló fejtegetését így fejezi be: "Zenontól tudjuk, hogy pedig takaró mindig lesz" (101. oldal); utolsóként pedig álljon itt a talán legkajánabb fordítás: "a legkisebb Lukács is nagyobb a legnagyobb Lukács-tanítványnál" (174. oldal).

A narratív szerkezet és a motívumrendszer érintőleges vizsgálata után meg kell kísérelnem megválaszolni azt a felvethető és felvetendő kérdést, hogy miért alkalmaz Esterházy ilyen szinte áttekinthetetlenül bonyolult, többszemélyes narrációs formát, és ilyen sokrétűen struktúrált, többszörösen összefüggő motívumszerkezetet.

A legközhelyesebb válasz az, hogy napjaink irodalma már csak ilyen, de persze elfogadhatóbb és kielégítőbb választ ad maga a könyv: az "Úr" vagy az "író" a következő általam egyszer már más szempontból példaként felhozott ("Úr ír") gondolatokat fejti ki "édesanyjának":

"Bennem ér össze minden. Bennem van mindaz, ami van és ami nincs. Olyan vagyok, mint egy regény; azok, akik messzi vannak egymástól, de egymáshoz tartoznak, ebben a regényben találkoznak"

nak. Minden egy. Nem azonos, nem egyforma. Ami különböző, az különbözik. De itt van bennem. Egy." (163. oldal)

Istenre mint abszolútumra magától értetődően érvényesek ezek a szavak, de az íróra is vonatkoztathatóak, aki Istenhez hasonlóan képes a teremtésre, aki a világ legkülönbélebb dolgait, személyeit, történeteit hordozza intellektusában, és lényegíti át műveibe. És mindez az író, mert róla árulkodnak azok a tárgyak, sorsok, történetek, amelyeket fontosnak tart képzeletében elraktározni, vagy amelyeket öntudatlanul, spontán természetességgel szív magába. Az író szeme, mint Istené, mindent egyben lát, mert mindent vizsgál, minden egymástól akár térben és időben óriási távolságra létező (valaha létezett, a jövőben talán létező) dolgot. A modern író szimultán-szintetikus "pillantása" ez:

"...mindent egyben látott, tér tengerét, idő áramát, rózsadagat, a Fekete-erdőt és a Fekete tengert [.....] látta az orosz tankok prágai, budapesti, moszkvai(!), San Diegó-i(!) bevonulását [.....] egy igyekvő petesejtet, egy holttestet [.....] Fermi atommáglyáját és a Ganyelin triót [.....] Luther kedvenc italát, az einbecki sört, vízgyúkat a Kaprovka utcában, látta az író, látott engem, Kádár János beszédeit [.....] az összes a Földön föllelhető kavicst [.....] látott minden mondatot, melyet valaha leírtak, kimondtak, elhallgattak [.....] és azt a mondatot, melyet rajta kívül senki sem látott, melyben az író és Anna szavak voltak, és látta saját magát" (186--188. oldal).

Ez a mindent átfogó és egyben látó-láttató viszonyulásmód mutatkozik meg a mű narrációs formájának állandó változtatásában és a motívumok szinte szétválaszthatatlan keveredésében, az idősíkok és történetek folyamatos váltakoztatásában. Az író -- úgy tűnik -- mindent akar, az összes "történetet"; a világ teljességét, az emberben meglévő valamennyi vágyat, emléket, szorongást szeretné mondatokba formálni, és segítségükkel a világ lényegét megragadni.

Úgy látja a világot, "ahogy az istenség láthatja", és úgy láttatja az olvasóval is. A teljességet, a "szét-nem-választottságot" célozza meg Esterházy Péter, bizonyos értelemben szakrális irodalmi eszközökkel, a mítikus világkép szinkretikus látásmódjához való visszatérés útján.

Az író által a műben idézett John Phil szerint a bűnbeesés az ember minden képességére érvényes, így a teremtett világ valósága, realitása megszűnt számunkra, "ez a bukás tette lehetővé az írók létezését, hogy hozzáfogjanak nagy, csodálatos és teljesen reménytelen munkájukhoz" (168. oldal). Az író eszerint "létünk realitását" akarja visszaszerezni számunkra, vele együtt képességeink csorbitatlanságát, végső soron ártatlanságunkat és ez úton a világot. Szokatlan hitvallás ez az írói el-

kötelezettségről, feladatvállalásról a XX. században, ugyanakkor tudjuk, hogy a művészet soha nem szűnt meg ezzel a problémával foglalkozni. Műalkotások, életművek egész sorát lehetne itt említeni Pilinszkytól Kondorig. Ezek sorából legyen szabad Wim Wenders *Berlin fölött az ég* című filmjére külön utalnom, amelynek problematikája feltétlenül hatott Esterházy regényére (ezt már csak az is mutatja, hogy az író megnevezi Wenders két, angyalokat játszó színészét: "én még hozzáteszem Bruno Ganz és Otto Sander nevét" [88. oldal]), és természetesen Hrabal életművére.

Az a gyanúm, hogy az írói hivatás szakralizálásával (amiként szövegeinek felhasználásával) Esterházy Péter tulajdonképpen Hrabal, az idős Mester előtt tisztelg, akinek életműve a "totális megértés birodalma", s aki a "legszentebb" együttérzéssel figyeli és rögzíti az emberi élet legvéresebb ellentmondásait. Az emberiségnek ilyen írókra van szüksége. Az embereknek írókra van szükségük. Ahogy Wenders és Handke Homérosszal mondatja:

*"Soroljátok elő a férfiakat, asszonyokat és gyermekeket,
akik keresni fognak engem,
az elbeszélőt, a dalnokot és hangadót,
mert szükségük van rám,
mint a világon senki másra."*

KÖZELÍTÉSEK PILINSZKYHEZ

ABSTRACT: (*In my paper, entitled *Approaches to Pilinszky*, I have combined three short essays.*) In this garland and mosaic -- like construction I make mention of Pilinszky's philosophy of art and view of literature, the poet's God's experience and finally about the publication of *In memoriam Pilinszky*.

Because we are opposed to a specially esoteric life -- work, I regard as basing this paper of mine that can be develop and make bever later on.

I.

Adalékok a költő művészetfilozófiájához és irodalomszemléletéhez

A feltűnő különbözésre predesztinált Pilinszky Jánost nemcsak rendhagyóan ezoterikus költészete, hanem sajátos művészetfilozófiája is a nagy magányos alkotókkal rokonítja. A 20. század második felének világirodalmából leginkább a Paul Celan, Pierre Emmanuel, Ted Hughes, Sylvia Plath, Anna Hébert és Tadeusz Rózewicz nevével fémjelezhető vonulatra gondolhatunk, a magyar irodalomból pedig mindenekelőtt József Attilát, Füst Milánt, Weöres Sándort és Nemes Nagy Ágneszt említhetjük. A különféle hatások és inspirációk miatt nyilvánvaló, hogy a fenti szerzők életművének megbízható ismerete az igényes Pilinszky-kutatás számára nélkülözhetetlen.

A Pilinszky-életmű igazán autentikus befogadásához azonban még ennél is fontosabb, hogy művészetfilozófiai és alkotói felfogásának eredetét és forrásait tanulmányozzuk. A teljesség igénye nélkül, valóban csak a legjelentősebb ösztönzésekre figyelve utalhatunk az Evangéliumra, Tolsztoj és Dosztojevszkij bizonyos eszmesugallataira, továbbá a 20. századi neokatolikus gondolkodás két kiemelkedő bölcselelőjére: Emmanuel Mounier-re és Simone Weilre. (Közülük Simone Weil azért áll Pilinszky szellemi rangsorának élén, mert a maga üdvösségkeresését a szeretet mindenhatóságára alapozta.)

A nagy filozófiai kihívások között a legsúlyosabb Adorno és Wittgenstein egy-egy tétele. "Auschwitz után nem lehet többé verset írni" -- mondja az adornói tanítás. Minthogy a művészet legfőbb tárgya a tragikum, a jóvátehetetlen, "Auschwitz után nemcsak lehet, de kell is verset írni, hogy valami módon jóvátegyük a jóvátehetetlent" -- fogalmazza meg a maga hitvallásszerű válaszát Pilinszky. Alapvetően ez a szemléletmód adja meg a költő katharzis-felfogásának összetéveszthetetlenül egyéni arculatát. "Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell" -- hirdeti a wittgensteini aforizma. Pilinszky ars poeticája szerint a művészetben egyedül a "megoldhatatlan", a "sakk-matt" helyzet reményteljes. "A művészet akkor szól leg-hathatósabban az élet érdekében, amikor épp a halállal tárgyal." Figyelembe véve, hogy Pilinszky a hallgató, a mozdulatlan elkötelezettség költőjeként határozta meg önmagát, nem meglepő a másik vallomásrészlete sem: "A művészetben valójában a tökéletes igénytelenség érdekelt, a gyerekek, az öregek és a halottak beszéde. Úgy szeretnék írni, mintha tulajdonképpen hallgatnék." A "hallgató költészet" paradoxonjából, a csend esztétikájából következően lírája a szüntelen elnémulást, illetve az elnémulás állandó kényszerét fejezi ki.

Pilinszky a ritka megszólalások és a beszédes hallgatások költője. "Én úgy vagyok, hogy valamiképpen sakkipartinak érzem: akkor lépek, ha lépni kell." Alkotói alapmagatartását az a fajta aggályos műgondra és kifejezésbeli pontosságra való törekvés jellemzi, amely már-már a művészi alkotásról való lemondással határos. Joggal lehet vele kapcsolatban a "csend esztétikájáról" beszélni, hiszen az ő súlyos hallgatásai két vers megszületése között valóban esztétikumká sűrűsödtek. Az aszketikusan sovány költői termésre tett célzásokat nemes egyszerűséggel és meggyőző érveléssel hátrftotta el. "Nem baj, ha valaki sokat ír, az se baj, ha keveset. Csak érzem, hogy indokoltan ír keveset." Más helyütt pedig -- mintegy lezárva az előbbi fejtegetést -- cáfolhatatlan logikával mondja: "Nem az a fontos, hogy a madár hányszor csap a szárnyával, hanem hogy íveljen." Többek között Németh László egyértelműen pozitív értékítélete is őt igazolja: "Nem volt még magyar költő, aki ilyen kis számú verssel ilyen maradandóan beírta volna magát igényes líránk legjobbjai közé."

Pilinszky Jánost nem lehet kísérletező költőnek nevezni; úgyszólván nincsenek is zsengei. Mindössze két olyan verséről tudunk, amelyek folyóiratokban megjelentek ugyan, de később egyetlen kötetben sem kaptak helyet: az Anyám 1938-ban a Napkeletben, az Üzenet az üvegvárból 1939-ben a Vigiliában jelent meg. Németh G. Béla nagyon találó jellemzése szerint Pilinszky csak a válogatott verseit írta meg.

Bizonyára jobban megérthetjük a fentebb leírtakat, ha tüzetesebben megvizsgáljuk a költő önszemléletét. A lírája háttérvilágát felfedő vallomásos esszéikben és

a vele készült beszélgetésekben többször is hangsúlyozta, hogy nem érzi magát költőnek, s nem is tudna költőként élni, mert ez elsősorban magában az írásban akadályozná. Vagy ahogyan ő mondta: "Időnként versekben gondolkodom, nagyon szeretem őket; időnként írok verseket, de egyszerűen nem tudnék írni, ha költőnek képzelném magam." Pilinszky inkább tekintette gyónásnak, mint prédikációnak a költészetet.

Az életmű önelvű zártságából és koncentráltan egynemű jellegéből adódhat, hogy némely értelmezők olykor-olykor a költő pesszimizmusát emelik ki. A kellőképpen figyelmes és alázatos olvasó-befogadó -- aki már legalább egyszer következetesen és pontosan végiggondolta az ember mivoltunkból fakadó súlyos kihívásokat és dilemmákat -- tudja, hogy költőnkkel kapcsolatban a pesszimizmus emlegetése érzéketlenségre és felszínességre vall. Az ilyesféle inszINUÁCIÓKRA ő maga a következő választ adja: "Nem hiszem, hogy pesszimista vagy optimista lennék. A tragikus derű vonz, a görögöké, ahová eljutni szeretnék." Arra vonatkozóan pedig, hogy mennyire átgondoltan és organikusan szemlélte személyes léte és költészete összefüggéseit, az írás legvégső célját és értelmét, álljon itt egy másik, az Apokrifre emlékeztető vallomás: "Én az irodalom vagy az írás révén tulajdonképpen haza akarok találni. Mindennek a mélyén az van, hogy hazataláljak."

A következő, megkerülhetetlennek tűnő kérdéskör, hogy miként vélekedett Pilinszky a költői szerepről, s mit tartott a leglényegesebb és művészhez legméltóbb feladatnak. Mindenekelőtt -- T. S. Eliothoz és Weöres Sándorhoz hasonlóan -- vallotta, hogy a költő nem nagy egyéniség, hanem nagy közvetítő, nagy médium. Vagyis a költő voltaképpen személyes annyiban, hogy minden egyes alkotásfolyamat során felszámolja és feláldozza a személyiségét, hogy egyre áttetszőbb és alkalmasabb közeg legyen személytelen értékek, a világ személytelen erőinek a közvetítéséhez. Ennek kapcsán két egyidejűleg érvényes igazság fogalmazható meg: egyrészt a nyelv a költő kezében hangszer, másrészt viszont -- épp az előbb érintett orpheuszi és próteuszi szerepvállalás, illetve szerepkényszer miatt -- a költő is hangszer a Mindenség kezében. A fejtegetés igaza könnyen belátható, ha figyelembe vesszük, hogy minden nagy mű a személytelenből táplálkozik. Pilinszky is azt tartotta, hogy a költő nem magát írja, hanem mindig valamilyen az egészről ír, eleve az egészre fülel. "Akinél a részletek zaja elnyomja az egész csendjét, szegény gazdag az. A valódi beszéd a művészetben mindig a gazdag szegénység beszéde."

Pilinszkynek a költői médiumszerepről alkotott nézeteit még világosabbá tehetjük, ha legkedvesebb filozófusához, Simone Weilhez fordulunk segítségért. A misztikus vallásfilozófusként ismert francia gondolkodó egy ideillő metaforikus gondolatát idézem: "A szépség az egy labirintus. Sokan elindulnak benne. A legtöb-

ben menet közben elfáradnak, de akinek van ereje, az eljut a labirintus közepébe. Ott Isten várja őt, elemészteti és kiokádja. Akkor kijön a labirintusból, megáll a bejáratában, és az arra menőket szelíden befelé tessékeli.

Pilinszky legtágabban értelmezett művészet- és irodalomfelfogásáról szólva egy általa sokszor elismételt, Rilké-től kölcsönzött gondolatra kell utalnunk, miszerint "borzalmas, mennyire nem látjuk a tényektől a valóságot." Erre rímelt Simone Weil *Erkölc és irodalom* című írásának minden bizonynyal legfontosabb mondata: "A művészet fiktív világában megmutatkozhat az a "valóság, melyet életünkben fikciók borítanak el." Vagy másképpen közelítve: a művészet nagy lehetősége, hogy fiktív síkon megszülessék valami realitás, szemben az élettal, ahol reális síkon nagyon is gyakran fikciók közt vergődünk. Pilinszky szerint az istenért való kétségbeesett küzdelmünknek is egyik legfontosabb faktora, hogy valósághiányban szenvedünk; hogy létezzünk, de valójában nem élünk, hogy "bűnhődünk de bűnhődésünk mégse büntetés". Amit mi a világban valóságnak hiszünk, az nem más, mint a tények halmaza. A költőnek viszont mindvégig a tények mögötti valóság, a rejtőzködő bizonyosság volt a legfőbb gondja, mert számára Isten a tények mögötti valóságot jelentette. Ezen a ponton ismét egy Simone Weiltől származó, zavarbaejtően pontos axióma kínálja magát: "A világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális." Joggal mondhatjuk azt, hogy voltaképpen ezen a filozófiai felismerésen dajkálódik föl Pilinszky egész világképe. Mindezt elfogadva, akár az egész életműve fölé odaképzeltük a következő két sort: "Valójában két szó, mit ismerek / bűn és imádság két szavát."

Befejezésként arról kell még szólni, hogy végül is miben látta Pilinszky a művészet igazi szerepét, és miben vélte megtalálni azt az esélyt, ami által a művészet valóban emberarcúvá és emberértékűvé válhat. Nemcsak hirdette, hanem saját alkotói gyakorlatával hitelesítette is azt a sarkalatos és mélyen megszenvedett hitvallását, hogy az írás, a művészet soha nem lehet kultúrfunkció, és soha nem válhat öncélú remekléssé. "Miközben írja az ember a verset, maga a versírás nem kultúrfunkció, tehát ott tulajdonképpen mindenről meg kell feledkezni."

Pilinszky szemében a nyelv elsőrendűen nem a nyelvészet, még csak nem is a költészet, hanem a dolgok megszólításának, az ember megszentelődésének, a szeretet teljességének és kiteljesítésének a gondja. "Arról, hogy mi is a nyelv, Dosztojevszkij sokkalta többet tudott, mint Joyce. Ahogy arról is, hogy mi a lét" -- ekként fogalmazta meg indirekt módon a maga nyelvi és irodalmi eszményét. A költő nem ok nélkül mondta, hogy Jézus óta minden művész kissé hiúnak érezheti magát, s legjobb esetben az igazság közvetítőjének, tolmácsának, akit azonban így elragad a tolmácsolás szertartása, öncélú remeklése.

Pilinszky János a "transzcendens vigasztaló részvét" esztétikájából kiindulva, s azt némiképpen meghaladva, számos előjelét látta annak, hogy rövidesen a szerepet lesz az irodalom legfőbb tárgya és problémája; mégpedig olyan centrális hangsúllyal, ahogyan egyedül és utoljára csak az Evangélium foglalkozott vele. Egy majdan megszülető keresztényi-evangéliumi alapozottságú esztétika megalkotásakor komolyan kell és lehet számolni Pilinszky szeretetközpontú programjával is.

II.

Haza akartam, hazajutni végül,
ahogy megjött ő is a Bibliában"

Bizonyosság -- és oltalomkeresés Pilinszky János költészetében

Pilinszky János mennyiségileg viszonylag csekély, ám minőségileg mérhetetlenül súlyos életművéhez leggyakrabban a keresztény, katolikus, humanista, egzisztencialista jelzőket társítja a köztudat. A Pilinszky által teremtett líravilág irányultságát, élményköreit és világképét tekintve erősen antropologizáló, individualista jellegű, az egzisztencializmus érzelmi alapjaival rokonítható, vallásfilozófiai elemeket is magába foglaló létköltészet. Ennek egészéről elmondható, hogy az evidenciák erejével ható pontos jelzések költészete. Döntően metafizikai és transzcendens alapozottságú költői világképe önelvűen zárt és organikus; a folytonosság, a lényegi azonosság és állandóság jegyében fogant. Nem véletlenül nevezik őt a "mozdulatlan elkötelezettség" költőjének. Komor, sőt tragikus létélményből fakadó, hangsúlyozottan egynemű líravilága a szűkszavúságig tárgyilagos, feltűnően szikár és dísztelen. Képanyagát és motívumrendszerét vizsgálva a csönd, a magány, az idegenség, az otthontalanság, a sivárság, a vigasztalanság és mozdulatlanság egyfajta misztikus, állandó jelenléte figyelhető meg. A témák és élménykörök egyhangú ismétlődése heveny hiányérzetről, szenvedésteli küzdelemből árulkodik.

Nemes Nagy Ágnessel szólva Pilinszky az égbolttal volt eljegyezve, és semmi sem tudta kimozdítani felfelé irányuló figyelméből, a rejtőzködő bizonyosság felé gyermeki bizalommal tekintő oltalomkereső attitűdjéből. Ilyenformán költészetének keresztény ihletettsége, jézusi arculata mindvégig egységes és töretlen,

ugyanakkor hiányzik verseiből az a fajta megingathatatlan bizonyosság és az a fajta "konzervatív vallásosság", amely a joggal katolikusnak nevezett költészettől (Sík Sándor, Mécs László, Harsányi Lajos) elválaszthatatlan. Mindenféle keresztény dogmától távol álló, lényének legmélyéről fakadó intellektuális típusú vallásosság az övé, amely a gyötrő ambivalenciák miatt nemegyszer az eretnesség bélyegét is magán viseli. A vele készült beszélgetésekben számtalanszor megismételte: "Nem vagyok keresztény (katolikus) költő, de szeretnék az lenni. Ez a világ egyik legnehezebb dolga. Lehet, hogy egyszer ki fog derülni: Assisi Szent Ferenc volt az utolsó." Vallomásaiból az is nyilvánvaló, hogy a maga módján hitt az Istenben, de számára Isten a tények mögötti valóságot jelentette főként, aki "tökéletesen tartózkodó, tökéletesen csendes; tulajdonképpen semmi fegyvere nincs, csak jó és van".

Az isten nélküli világ rettenete és a senki földjére vetettség tudata credményezi azt, hogy Pilinszky határhelyzetben írja verseit: élet és halál, lét és semmi, bűnösség és kegyelem határán.

A költő világában mindvégig intenzíven jelenlévő istenélmény első kötetében (Trapéz és korlát, 1946) a Stigma című versben jelentkezik a legteljesebb formában, már-már vezeklésszerű személyességgel. A megváltókeresés hiábavalósága, a remélt találkozás képtelensége, az elérhetetlenség fájdalma a Sion-hegy alatt című Ady-vers élményhelyzetére emlékeztet. A bizonyosság- és oltalomkereső lélek istene némának és részvétellennek bizonyul; a kinyilatkoztatás és a gyámolító gesztus elmarad. "Ő visszanéz az esten át, / csak néz és meg sem ismer."

A hitprobléma és az istenélmény később is gyakran felbukkan Pilinszkynél; így például a Miféle földalatti harc zárlatában ("Mit rejt előlem istenem, / mit őriz még a holnap?"), vagy a Téli ég alatt című költemény illúziótlanúságot kinyilvánító, vígasztalanul heroikus soraiban ("Tovább nem ámítom magam, / nincsen ki megsejtsen, / nem vált meg semmi szenvedés, / nem véd meg semmi isten."). Ide kapcsolható a Halak a hálóban kiábrándult gondolatisága is, amely a megváltó kegyelem keresztényi mítoszát tagadva jut el az egyetemes emberi szenvedés megválthatatlanságának keserű kimondásáig ("Bűnhődünk, de bűnhődésünk / mégse büntetés, / nem válthat ki poklainkból / semmi szenvedés."). Ez a fajta egzisztencialista színezetű, tragikusan komor létérzékelés, illetve a transzcendenciára mindhiába tekintő reménytelenség szívódik föl a "sötét szenvedés" élményköreiből táplálkozó későbbi költeményekben is. Messzemenőig egyet lehet érteni Radnóti Sándor felfogásával, aki Pilinszkyben a szenvedő misztikust látja dominánsnak. Ezt a vélekedést igazolják a Harmadnapon (1959) versei is, mindenekelőtt a világképi és poétikai szempontból egyaránt összegező érvényű Apokrif, amely az emberi létezést a végítéletig tartó szenvedéstörténetként jeleníti meg. Az abszolút és abszurd magány, a reménytelenségérzet, az otthontalanság és az állandósult szenvedés élmény- és motí-

vunkörei uralják a Tanúk nélkül, a Parafrázis és a Kihűlt világban című verseket is. Az utóbbi mű nyitánya ("E világ nem az én világom"), illetve zárlata ("Kihűlt világ ez, senki földje! / S mint tetejébe hajított / ócskavasak holtan merednek / reményeink, a csillagok") egyik legjellegzetesebb példája a személyes létérzékelést egyetemessé tágító művészi eljárásnak.

Az Isten-élményt közvetve kifejező költemények egyik csoportjában fontos jelentésképző szerephez jutnak a Bibliából ismerős jelképek, utalások és látomásrészletek. Külön csoportot alkotnak azok a versek, amelyek az apokalipszis képeire épülnek, illetve valami módon ehhez a képzetkörhöz kapcsolódnak. A már említett Apokrif mellett idet artozik a Mire megjössz, a Jelenések VIII.7., a Piéta és a Harmadnapon. Az Istenhez forduló, istenváró-istenkereső attitűd közvetlenül nyilvánul meg a Panasz és az Örökkön-örökké jeremiádszerű soraiban. Az "úgy vágyom közeledre" alapérzése itt is a feltétlen ráutaltságot rögzíti, ám a megválaszolatlanul maradó kérdések a bizonyosság hiányát jelezve tovább fokozzák az esdeklő kétségbeesettségét. ("Eljut hozzád a panaszom?"; "Hiába ostromollak?"; "Számíthatok rád istenem?") A Panasz gyötrő és megoldatlan menedékkeresését és feloldozásreményét ellenpontoszza az Örökkön-örökké tűréselvű, belenyugvó magatartása. ("Úgyse hallanád meg, hangot ha adok, / sűrű panaszommal jobb ha hallgatok.")

A felsorolt példák egybehangzó tanúsága szerint a költő a transzcendencia vonzásából nem szabadulhat, de a rejtőzködő bizonyosságban feloldódni, s benne megnyugvást találni nem képes. Miután a hívás nem talál válaszra, a hangja elcsuklik. A menekülés, a menedékkeresés lehetetlensége, az Istenre való rátalálás nyomasztó megoldatlansága a hiányérzeteket s a szenvedést már-már elviselhetetlenné fokozza ("csillapíthatatlan sírok"; "végeérhetetlen zokogok"; "örökkön örökké sírok").

A hallatlanul organikus életművön belül nemcsak a fenti versek, de a líra háttérvilágát megragadó vallomások esszéik is alátámasztják a végső meglátásom, miszerint Pilinszky János vallásossága -- akárcsak Adyé -- olyan advent, aminek soha nincs karácsonya. Az életmű legavatottabb ismerői (Fülöp László, Béládi Miklós) is osztják azt a véleményt, amit a költő angol fordítója, Ted Hughes így fogalmazott meg: Pilinszky versei kétségtelenül mind részei a könyörgésnek Istenhez, de ez az Isten mintha nem létezne."

III.

In memoriam Pilinszky avagy egy legendaépítő legendárium

"Sokkal inkább vagyok a legendaépítés, mint a legendarombolás pártján. Talán békésebb korban a legendarombolás a kötelező; mostani állapotunkban azonban egy szép legenda reménysugár is egyben."

(Maár Gyula)

Pilinszky János augustinusi természetű vallomások életműve -- a Trapéz és korlát (1946) verseitől kezdve A mélypont ünnepélye (1984) című gyűjteményes prózakötetével bezárólag -- szinte bűvópatakszerűen és észrevétlenül növekedett a '45 utáni magyar irodalom egyik legorganikusabb és legsúlyosabb teljesítményévé. Költői éthoszárt ragadja meg, ezért valamennyi műve fölül odaképzeltethetjük azt a hitvallásszerű gondolatát, amely a világhiány és a jelenlétvesztés nyomasztó élményéből fogant: "Világomlás idején élünk, s ember szájából a tiszta szó olyan, mint a színarany."

A közelmúltban megjelent In memoriam Pilinszky (1990) című kötet arról győzhet meg bennünket, hogy az utóbbi évtizedben Pilinszky János nevének súlyos jelentése, sőt "holdudvara" támadt az időben. A vele való találkozás egy legendával való találkozás, s éppen ez az, ami nemcsak széppé, de nehézé is teheti ezt a vállalkozást.

Minden emlékidéző, tisztelgő avagy legendásító törekvés kapcsán fölmerülhet ugyanis az aránytévesztés veszélye, ami bizonyos csúsztatásokat és torzításokat idézhet elő -- pozitív és negatív irányban egyaránt. Az egyébként szemet-lelket gyönyörködtető, külső és belső megjelenésében egyaránt reprezentatív, tiszteletre-méltóan teljességre törekvő képeskönyvvel kapcsolatban alapvetően két kifogás merülhet fel. Az egyik észrevétel bizonyos fokig a szerkesztői koncepciót korrigálja, minthogy a misztifikálás imitt-amott tettenérhető törekvéssel nem érthetünk egyet. Arról van szó, hogy az egyes interjúszövegekből nem szerencsés címként kiugratni olyasféle gondolatokat, mint például: "Az égbolttal volt eljegyezve", "Mintha egy égő tekintetű koldulóbarát lett volna", "Azon elmélkedett, hogyan lehetne szent". Meglehet, Pilinszkyknél a bűn és kegyelem pólusaira épülő mozdulatlan elkötelezettségű költői attitűd bajosan választható el a benne mindvégig intenzíven jelenlévő misztikus filozófustól, mégsem árt, ha minden Pilinszky-rajongó megismeri Radnóti Sándor legendaosztató tanulmányát, a költő által is elfogadott Szenvedő misztikust. A másik megjegyzés arra vonatkozik, hogy -- miközben érdektelenebbnek és ille-

téktelenebbnek tűnő írások is helyet kaptak a kötetben -- sajnálatosan hiányoznak azok, akik pedig vitathatatlanul meghatározó szereplői voltak Pilinszky életének. A hiányzók között említhetjük Márkus Anna (a költő első felesége), Jutta Scherer (második felesége), Sheryl Sutton és Kovács Péter nevét. Nem beszélve arról, hogy a költői életmű legavatottabb ismerőinek (Fülöp László, Radnóti Sándor, Kuklay Antal, Ted Hughes, Pierre Emmanuel) a valamilyen formában töriénő megszólaltatása is tovább emelhetné volna a kötet színvonalát.

Mindamellet a Bogyay Katalin által szerkesztett *In memoriam Pilinszky* -- a fenti észrevételek ellenére is -- olyan igényesen megformált könyv, amit örömmel vehet kézbe az ember, mert küllemében esztétikus, tartalmában pedig élményszerűen gazdag. A maga diszkrétségében különleges és különlegességében diszkrét kötet az Officina Nova kiadó jelentette meg a költő születésének hetvenedik, illetve halálának tizedik évfordulójára.

A kifinomult ízlésre és gondos kezekre valló összeállításban kitűnő versek, mesteri novellák, rendkívül atmoszférikus emlékezések, vallomások és lényegretörő interjúk szerepelnek jobbnál jobb fotók és szebbnél szebb grafikák kíséretében.

A jelen írás nem vállalkozhat a legendárium egyes darabjainak szigorúan értékközpontú vizsgálatára, de valamiféle szelekció szükséges. Könnyű észrevenni, hogy a műfajilag erősen kevert, ám szemléletében és törekvésében meglepően egységes kötetben meglehetősen eltérő súlyú írások váltogatják egymást. A 14 versből leginkább Ágh István, Károlyi Amy, Balla Zsófia, Orbán Ottó, Határ Győző és Kányádi Sándor művei vihetnek közel Pilinszky világához, megsejtetve valamit e költészet legtítkosabb ultrahangjaiból is. A szintén 14 novellából, illetve vallomásszerű elbeszélésből is azokat emeltem ki, amelyek a maguk személyes érintettségével a leghitelesebb és legartisztikusabb megszólaltatói Pilinszky ezoterikus életérzésének és világlátásának. Így esett a választásom Mándy Iván, Határ Győző, Konrád György, Mészöly Miklós, Görgey Gábor és Tandori Dezső írásaira. A bennünk virtuálisan vagy esetleg valóságosan is megformálódó Pilinszky-portré szempontjából pedig azok lehetnek a legmértvadóbb és legautentikusabb interjúalanyok, akik a megidézett ember életének legközvetlenebb és legintimebb részesei voltak. Ennek megfelelően az igazi beavatottak viszonylag szűk körét Jelenits István, Nemes Nagy Ágnes, Károlyi Amy, Domokos Mátyás, Wilt Pál, Töröcsik Mari, Maár Gyula, Kocsis Zoltán, Wiener Pál és Ingrid Fichoux nevével fémjelezhetjük. Meghatározó módon ők azok, akik egy drámai misztérium egykori szemlélőiként és szereplőiként vehetnek részt a Pilinszky-legenda átörökítésében, illetve a szelektív emlékezet révén egyfajta Pilinszky-mítosz megteremtésében.

Lévén, hogy nem minden nagy költő képes legendákat teremteni, felvetődik a kérdés, hogy vajon miért alakulhatott ki legenda Pilinszky körül? A megkérdezettek

erre sokféleképpen reagálnak, de a válaszokban makacsul visszatérő gondolat, hogy Pilinszky viselkedése elütött a megszokottól, mivel az életét misztikus filozófus módjára, spirituálisan élte, és olyan rendkívüli lény volt, aki az élet és a halál misztériumát, a földi és a földöntúli világ kapcsolatát hordozta magában; s mint ilyen, állandóan a lényegre figyelt. Ővele találkozva valóban a lényeggel kerülhetünk kapcsolatba.

Jelenits István mutat rá, hogy Pilinszky költészetét nem az idők diktálták. Félrevezető, ha vallásos vagy metafizikus költőnek mondjuk, mert költészetében az ember végső elkötelezettségéről, érintettségéről, tájolódságáról van szó. Domokos Mátyás is úgy látja, hogy Pilinszkyt nem lehetett kimozdítani a saját belső gondoljai és történései közül. Mint a nagy tehetségek általában, ő sem tudott mással foglalkozni, csak azzal, amire predesztinálva volt. Ez a költői predesztináció egybeesett egy vallásos hittel, de úgy, hogy a vallásos hit nem korlátozta és nem térítette el őt a saját költői predesztinációjától. Ennek köszönhető, hogy nem lett irányköltő, hogy nem lett szokványos katolikus költő. Költő vagyok és katolikus -- mondja erről Pilinszky.

Többen is megjegyzik, hogy Pilinszkyt a Biblia mellett legjobban Dosztojevszkij foglalkoztatta. Karamazov Aljosában vagy Karamazov Ivánban látta kifejezve a lét, a hit, az erkölcs alapkérdéseit. Nem lehet véletlen, hogy még derűsebb pillanataiban is Karamazov Aljosának képzelte magát. Ezzel kapcsolatban Maár Gyula elevenít föl két igen jellemző történetet. Az egyik szerint amikor Pilinszkyt Németországba vitték vonaton, könyvek voltak nála, és elkezdte kidobálni az ablakon azokat, amelyek számára érvényüket veszítették. Végül csak a Biblia maradt vele, az viszont nem úgy, mint egy könyv, hanem úgy, mint egy kutya. A másik emlék egy európai írókongresszushoz kötődik, ahol Pilinszky határozottan kijelentette, hogy a modern irodalom kezdőpontja Dosztojevszkij. Aligha szorul bizonyításra, hogy világlátásának egyik meghatározója éppen Dosztojevszkij volt. Mert micsoda Dosztojevszkij-látásra vall, ha valaki azt mondja Auschwitzról, hogy: Minden, ami történt, botrány, amennyiben megtörténhetett. Kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént."

Ami pedig a Szentírást illeti, nyilvánvaló, hogy Pilinszky mindenkori mentevára a Biblia volt, ahová tékozló fiúi útjairól megtérhetett. Ebben messze a legilletékesebb Jelenits István, aki a költő gyóntatója, lelki atyja volt, majd ő lett Pilinszky János szellemi hagyatékának gondozója. Jelenits megfigyelése szerint Pilinszky -- akárcsak Pascal -- magától talált rá a keresztény gondolkodás élő gócaira, s a maga ösztönös zsenijével a kereszténység lényegéhez került igen-igen közel. Számára a hitben legfontosabb volt a kegyelem, s nem a filozófusok, hanem Jézus Krisztus istenét kereste és találta meg. Valamelyest problematikusabbnak értékeli,

ezért némileg pontosítja az előbbi vélekedést a pályatárs, Nemes Nagy Ágnes. Ő Pilinszkynek a hithez való viszonyában két réteget különít el. Az első úgynevezett "mindennapi" rétegben hiányolja a kételyt. "Belőle hiányzott a felülvizsgálatnak az indíttatása, gyermeki vallásosságát mintegy törésmentesen vitte át felnőtt korára." Annál feltűnőbb, hogy a felszínen, gyermeki módon megélt vallásossága szinte pascali mélységekkel, jelent meg a "második" rétegben, a verseiben. Végző soron Pilinszkynek megvolt a maga "komor, sötét mennyországa", épp ezért verseiben újra és újra a szenvedés megváltását kereste, s "a kegyelem éles sugarai minduntalan bele is világítanak szenvedő világképébe. Egy extatikus kegyelmi állapot jelei érződnek nemegyszer 'fekete-fehér' költészetében". A magyar és a világirodalomban is ritka a transzcendenciának és a misztikumnak ez a fajta lehelete, amely egyébként eredendően mutat rokonságot Pierre Emmanuel gyötrődő szkepticizmusával valamint Simone Weil bűn- és kegyelemfilozófiájával.

A Pilinszky-jelenséget vizsgálva többen is felhívják a figyelmet a külső megjelenés és a belső világ lényegi azonosságára. Wiener Pál, franciaországi ideg orvos barátja írja róla, hogy kétségtelen törekénysége ellenére erőteljes, szép ember volt. De elsősorban rendkívüli szellemi ereje tette férfias jelenséggé. "Lenyűgöző ember volt, aki sokkal evilágibbnak tűnt, mint Weöres, és sokkal kevésbé volt az, mint költőtársa" -- fogalmazza meg roppant találó reflexiójában Sfk Ferenc. "Lehetetlen volt őt nem szeretni. A régi világban nyilván azt mondták volna róla, hogy igazi "úriember" -- egészíti ki a jellemzést Csorba Győző. A már idézett Nemes Nagy Ágnes szemében Pilinszky szép volt, akár egy gótikus szobor vagy egy Fra Angelico festette, idealizált Assisi Szent Ferenc. Károlyi Amy egyszerűen jelenségnek látta, kifejező, szép nézésű szemekkel, amelyekből sugárzott a tudás. Hozzáteve, hogy Pilinszky sajátos keveréke volt a társasági arslánnak és a szerzetesnek, akinek a szuggesztivitására lehetetlen volt nem odafigyelni. Az sem lehet véletlen, hogy Lator László számára a megtépzott, az izzó, az arkangyalszerű Pilinszky volt az igazi, aki egy égő tekintetű koldulóbarátra emlékeztette őt.

A fenti mozaikkockákhoz szolgálhat érdekes adalékul Bodnár György története, amely az idillszerű, folyamatos létezését cáfolva tudatosítja bennünk az emberi élet szüntelen drámáját. "Egy alkalommal elmesélte nekem, hogy egész életében szent akart lenni. A szentség gyakorlása úgy kezdődött, hogy feküdt a heverőn, s azon elmélkedett, hogyan lehetne szent. Fölismerte, hogy az túl kényelmes pozíció az elmélkedéshez, úgyhogy lefeküdt a padlóra. Amikor törni kezdte a kemény fa, arra jött rá, hogy mindaz, amit tesz, hivatkozás, márpedig a hivatkozó ember nem lehet szent." Rendkívül pontosan és szépen ragadja meg a dolog lényegét Konrád György, aki szerint Pilinszky naponta küzd a hitért, mert "hét elvetemült ateista van benne elásva, de a szellem tud a szellemről..." Érdemes idézni a végkonklúziót

is: "...főlöské a szentségről beszélni, van, aki szent, van aki nem az, van aki bűnbeesve is szent, van, aki szentbeszéd mondása közben sem az." Ezen a ponton lehet érdekes a költő legbelső baráti köréhez tartozó Maár Gyula visszaemlékezése: "János mindig azt mondta, hogy az ember először is tehetséges. De a tehetség csak belépő ahhoz, hogy később moralista legyen. S a tehetség és morál után jön a lelkiismeretfurdalás. Ő ezt az utat valóban végigjárta, annak minden vonzatával."

A kép teljességéhez persze még sok minden egyéb is hozzátartozik, ezért a szenvedő, félelmeivel küszködő, aszketizmusra hajló, befeléforduló Pilinszkynek a másik arcát is föl kell villantanunk. Többen is megemlítik róla, hogy gyakran belevetette magát az éjszakába, ahol aztán spontán módon bárkivel szóba állt és nemegyszer lehetetlen női kalandokba keveredett. "Olyan könnyen ismerkedett, ahogyan a temetőben az özvegyek szoktak" -- mondja erről Maár Gyula.

Nagyon jól rávilágít Pilinszky éjszakáinak lényegére az az eset, amelyet Wilt Pál filmrendező elmesél: "A Batthyány téri csarnok oldalában van egy ócska kis csehó. Egy márciusi hajnalon én is ott kötöttem ki. Mondhatom, az ottani társaság pokoli volt! Három emberrel hátrább beállt mögém Jancsi. Kiváltottuk a sört, és leültünk egy asztalhoz. Pilinszky a részegség lebegő stádiumánál tartott. Ült velem szemben a fehér garbójában, szívta a hosszú Marlboróját. Egyszer csak fennhangon, utolérhetetlen stílusában elkezdte mondani újabb verseit. Úgy éreztem, bennünket most meg fognak ölni. Teljesen lehetetlen volt elképzelni, hogy ebben a csehóban valaki verset mondjon. És teljesen váratlanul fordult a kocka, ugyanis a zsidóság mindinkább elhalt, teljes csönd lett, az emberek megálltak, kezükben a kriglikkel, és néztek. Az egész kocsma, mint egy állókép, megmerevedett, s nézte az ősz hajú, fehér garbós urat, aki csillogó szemekkel, magas hangján mondja-mondja a verseit. Sokan nem is hallhatták, mit beszél, csak a jelenséget látták. Olyan volt ez a pár perc, mintha angyal szállt volna közénk. Ez volt Pilinszky. Felejthetetlen." Akár az előző sztori kommentárjaként is felfoghatjuk Maár Gyula idevágó szavait: "Versmondása a világ csodája volt, ugyanis ő profétikussá vált, amikor verset mondott. Autentikussága a tökéletes kikezdhetetlenségből adódott. Amikor ő verset mondott, maga volt Cipolla."

Ami Pilinszky mágikus varázsserejét és szuggesztivitását illeti, a Márai Enikő által előadott történet is tökéletesen összecseng a fentebb mondottakkal. "Pilinszky János szerzői estje a Fészek Klubban. Ő maga olvassa fel verseit. Kinyitja a könyvet, olvasni kezd. Megdöbbenek. Miért gondolják a versmondók, hogy Pilinszkyt nagyon okosan, visszafogottan, egy entellektüel kívülállásával kell mondani? Hiszen itt most annyi szenvedés, szenvedély, büntudat, hit és kétely zúdul rám, hogy a feszültség szinte fojtogat. Pilinszky nemcsak az eszével van jelen, hanem a szívével, az idegeivel, a zsigereivel is." Ez a megfigyelés olyannyira telitalálat, hogy az

egyik vallomásában Pilinszky is kísérteties hasonlósággal beszél a vers születéséről: "Van, aki inkább a szívével, van, aki inkább az értelmével ír, én valamiképpen a testemmel... Amit írok, a fizikumommal ellenőrzöm." Talán éppen ebben rejlik a Pilinszky-titok nyitja, talán éppen ez a komplex és intenzív emberi jelenlét az, ami igazán hitelessé és emberivé teszi őt és az írásait.

A Pilinszky-misztérium felidézésében és a legenda átörökítésében a legilletékesebbek egyike a francia Ingrid Ficheux, aki három évig ismerte a költőt, s rövid ideig a felesége is volt. Az ő emlékezéséből idézek: "A színpadon gitároztam, s a zsúfolt teremben egyszer csak megpillantottam őt. Annyira vonzott a tekintete, hogy csak őt néztem. fogalmam sem volt, kicsoda, később a bátyám bemutatta. Azonnal egymásba szeretettünk... Egyénisége olyan erős, hogy máig sem tudom kivonni magam a hatása alól... Izzott körülötte a levegő, nagyon is felkavaró személyiség volt, ugyanakkor közvetlen, bensőséges, lágy jelenség is... Meghatározó személyiség volt az életemben, s bár már nem él, most is igen fontos nekem."

Jóllehet, Pilinszky élete végéig megőrizte gyermeki naivitását és védtelenségét, mégis hihetetlenül komplikált személyiség, már-már lélektani fenomén volt, aki nemegyszer lepte meg környezetét teljesen rendhagyó és zavarbaejtő dolgokkal. A tőle szinte elválaszthatatlan Kocsis Zoltán elevenít föl két idevágó történetet: "Amikor Velemben élt, hívtam, hogy látogassam meg. Szüleimmel megérkeztünk, s Jancsi közölte, hogy kezdődik a rádióban Bach H-moll miséje. Mondtam, hogy milliószor hallottam már, s ha már ilyen messziről eljöttünk, beszélgessünk inkább. Nem tárgított, teljes csendben végig kellett hallgatni a zenét, s annak befejeztével mi távoztunk. Ebből állt a velemi látogatás." Ez a fölöttébb jellemző eset is azt a véleményt erősíti, miszerint Pilinszky esetében a legenda leginkább abban rejlik, hogy ő igazán spirituálisan élte élete nagy részét.

A kötetben lévő beszélgetések gyakran visszatéró témája az önpusztító, a magát tudatosan avagy akaratlanul tönkretevő Pilinszky. Bizonyosnak látszik, hogy élete utolsó évtizedében nemcsak oldottabb lett, de meglehetősen sokat is ivott. Egyesek ezt emberi megroppanásával, mások pedig életforma-változásával hozzák kapcsolatba. Jelenits István úgy véli, hogy rimbaut-i értelemben véve Pilinszky önpusztítása nem volt programszerű, Kocsis Zoltán viszont eléggé határozottan állítja az ellenkezőjét. Erről szól a zongoraművész jóbarát másik története. Eszerint amikor Kocsis aláírta a Charta 77-et, Pilinszky nagyon leszidta érte. Egy ízben Szigligeten a Charta 77 körüli vitákból nagy ivászat kerekedett. "Jancsi, bár nagyon bírta az italt, igen részeg lett, sőt még brómot, Andaxint és Noxiront is bevett. Elvesztette az eszméletét. Szerintem egyébként tudatosan tette magát tönkre." Nem valószínű, hogy ezt a kérdést el lehetne dönteni, sőt meglehet, hogy el sem kell dönteni. Mindenesetre idézem a számomra legmeggyőzőbb véleményt, amely Wiener

Páltól származik: "Nem volt öngyötrő, szerzetesi természet... De úgy élt és úgy rendezte életét, hogy az valamilyen módon szenvedtette őt. Abszolút nem volt öntudatlan szenvedő, de tudatos vagy elhatározott sem. Inkább volt áldozat, mint mártír... János abszolút nem volt labilis természet, de nem próbált mesterségesen jó formában maradni. 'A bajok kiegyenlítik egymást, ha nem szelektáljuk őket' -- írta. Vállalta a ráért szenvedést. Elmeorvosként sosem tartottam betegnek."

Külön értekezés tárgya lehetne Pilinszky egészen különleges szerelemfelfogása, ennek összes gyakorlati következményével együtt. Legközelebbi ismerősei, barátai (pl. Törőcsik Mari, Maár Gyula, Jelenits István, Kocsis Zoltán, Ingrid Ficheux) igen szemérmes, félelmekkel, szorongásokkal teli embernek ismerték őt, aki ráadásul tele volt félresikerült kapcsolatokkal. Benne a vágyak testi durvasága és a gondolatok magasztos tisztasága egymással feloldhatatlan feszültségben élt. Nagyon is igaza lehet Wilt Pálnak, aki arról beszél, hogy Pilinszky -- mintegy az ambivalens kettősség kompenzációjaként, kétségbeesett megoldási kísérletként -- többször is tébolyult, lehetetlen női kapcsolatokba keveredett. Talán azért is, mert soha nem talált olyan társat, akivel a magányát föl tudta volna oldani. Persze Jelenits Istvánnak is igaza lehet, mert kétségtelen ugyan, hogy Pilinszky nagyon kiszolgáltatott, védtelen ember volt, de "nyilván megszökött volna attól, aki valaha is meg szeretne volna őt tanítani a normális életre".

Arra a kérdésre, hogy vajon mitől vált Pilinszky depresszióssá, Kocsis Zoltán a következőt válaszolja: "A nőktől, mert nagyon csúnyán bántak vele. Mindig a férfias nőtípushoz vonzódott, s mindig megégette magát. Sokan ki is nevették... Egyébként igen furcsán képzelte a házasságot, mert valahogy krisztusi módon akarta megélni." Ugyanerre a kérdésre Ingrid Ficheux másfajta választ ad: "János a depressziót nem tartotta kóros dolognak. Ő is megélte és természetesnek tartotta. Szerinte ugyanis a depresszió a valódi világ víziója, s akkor esik valaki depresszióba, ha megszűnik körülötte létezni az Isten. Én is ugyanezt éltem meg."

Végül -- ha csak futólag is -- szólni kell az "újholdas" problémáról. A kérdés összetettsége és sokféle megítélése ellenére azért vagyok viszonylag egyszerű helyzetben, mert teljes egészében osztom Törőcsik Mari és Maár Gyula véleményét. Aligha vitatható, hogy Pilinszky és az újholdasok összetartozása fontos volt annak idején. Rosszindulatú megközelítés viszont az, amelyik a kapcsolat meglazulásáért kizárólag Pilinszkyt teszi felelőssé. Az igazság inkább az lehet -- mondja Maár Gyula --, hogy ő volt az igazán átütő, világirodalmi szinten is jelenséggé váló költő. "János nem levált róluk, hanem bizonyos értelemben túlnőtte ezt a kört. Ő soha nem volt provinciális helyzetben" -- teszi hozzá Törőcsik Mari. "Azt hiszem üstökös volt, amely egyszerűen kilép a többi csillag közül... Ő elvarázsolt király volt, aki pontosan tudta saját helyét anélkül is, hogy ez bármikor

manifesztálódott volna... Szuverén volt, akinek a személyisége változhatott ugyan, de a látása ugyanaz maradt" -- fejezi be a fejtegetését Maár Gyula.

Felvetődik a kérdés: mi lehetne az In memoriam Pilinszky és a róla írott recenzió végső mérlege? A könyvben foglaltak és az itt leírtak egyik legfontosabb üzenete talán az lehet, hogy az ilyen nagyformátumú művésznek minden lépése súlyos és mélyreható tanulságokkal szolgál. Végső soron -- a legendaépítés alig leplezett szándékával -- egy súlyosságában szerény és szerénységében súlyos művészi-emberi portré reinkarnálódik előttünk; a Pilinszkyre olyannyira jellemző caritasos életeszimény sugárzó tisztaságával, s az emberi létezés mélységeinek reménytelen-ségében is reményteljes ígézetével.

I R O D A L O M

1. Fülöp László: Pilinszky János. Kortársaink, Bp. 1977.
2. Béládi Miklós: Érintkezési pontok. Költő a Senki földjén. Bp. 1974. 498--532.
3. Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése. Bp. 1981.
4. Beszélgetések Pilinszkyvel. Válogatta és szerkesztette Török Endre. Bp. 1983.
5. In memoriam Pilinszky. Összeállította és az interjúkat készítette: Bogyay Katalin. Bp. 1990.
6. Király Katalin: Apokrifák a Pilinszky-legendáriumhoz. Élet és Irodalom. 1991. ápr. 19.

KÖZÉPKORI MOTÍVUMOK GERGEI ALBERT HISTÓRIÁJÁBAN

ABSTRACT: (*Medieval motifs in the story of Albert Gergei*) Several theories about the sources of The Story of Albert Gergei can be read in literature. When searching the basic story of the Hungarian history the most general literature is the Greek and the Italian Renaissance culture, as well as the assumption of Hungarian tradition of popular poetry.

Present paper (which is only a part of a larger work) sets out to a new way in this problem. The author draws the attention to the identity of motifs which are to be found both in the Hungarian literary work and in the West-European knightly medieval poetry.

In the analysis the reader can discover the typical "two-stroke" design-method which is very characteristic in knightly epics, the role of adventures, wonder in the story of Argirus, the motifs of searching, amorous pilgrimage, every single station of which helps the spiritual improving of the knight so as to deserve his final happiness. The aim of the author is to demonstrate: "L'amour courtois" which is so typical for the court culture is present in the work of Albert Gergei.

Gergei Albert széphistóriájának nem maradt fenn szövege a XVI. századból, e korban való meglétéről csak közvetett, de bizonyító értékű adatok állnak rendelkezésünkre. Vizsgálatánál számolnunk kell a XVII. századi másolók és XVIII. századi nyomdák szövegtorzításával (félreolvasás, "jobbító" szándék). Tehát van egy esztétikai szempontból is kiemelkedő széphistóriánk, de nincs róla autentikus szövegünk. Ez nehezíti meg a szerző kilétének megállapítását, és a magyar mű közvetlen forrásának meghatározását. Gergei egyértelműen utal arra, hogy munkája alapjául írásos forrás szolgált¹, de az Árgirus-történet motívumainak elterjedtsége mind térben, mind időben e forrást szinte behatárolhatatlanná teszi. E kérdésben ezért született számtalan hipotézis, melyet itt nem kívánok felsorolni, csak az irányokat jelezni: magyar népköltészet, görög-kisázsiai misztérium-novella olasz közvetítéssel, ind, oszmán-török mesevilág². Ez utóbbit Nagy Péter elevenítette fel akadémiai székfoglalójában elvetvén a közvetlen olasz-latin forrás lehetőségét. Indoka: "...ha

egy olyan kitartó, művelt, ihlet- és ötlettel teli kutató, mint Kardos Tibor nem tudott az olasz vagy latin eredeti -- vagy akár csak ahhoz közel eső szöveg -- nyomára jutni, akkor ez a kutatási irány reménytelennek tetszik;³ Mélységes tisztelettel adózva a nagy tudású, még az igazi polihisztorok közé tartozó Kardos Tibor emlékének, ezt az érvet nem tudom elfogadni a további kutatás szempontjából. Kardos monográfiájának középpontjában az alapforrás rekonstrukciója állt, a közvetlen forrást pedig csak az itáliai reneszánsz epikában kereste. Mivel Gergei maga hivatkozik olasz krónikákra, ebből, ha másra nem is, de arra következtetni lehet, hogy műveltsége ilyen irányultságú volt⁴. Véleményem szerint, mivel az Árgirus-történet alapmotívumai mind keleten, mind nyugaton megtalálhatók, a további kutatásnak párhuzamosan kell folynia, és az oszmán-török átadó mű keresése mellett⁵, a nyugati kultúrkör továbbra sem elhanyagolható.

A magyar Árgirus-história a szakirodalomban elfogadott születési idejekor az udvari költészethez tartozott. Erre mutat a szerelmi jelenetek frazeológiája, mely az Eurialus és Lucretia históriával rokonítja, a moralizáló hang, a tanító célzat hiánya pedig Balassi költészetről vallott nézeteihez kapcsolható annak programadó szándéka nélkül. Egy szűk, közös kultúrájú réteg számára készülhetett, s popularizációja csak később következett be, mikor már kialakult egy szélesebb olvasóközönség, mely igényelte a szórakoztatást-gyönyörködtetést. Gergei művét elsősorban nem is a különleges téma (tündértörténet), a tanító szándék hiánya emeli ki a többi széphistória közül, és teszi egyedivé, hanem igen erős vizualitása, képsorainak szimbolikus tartalma, szerkezetének tökéletes szimmetriája. Ez a kor irodalmának egyik magyar művéhez sem hasonlítható, ilyen jellegű alkotási módszerrel csak az európai középkor lovagi költészetében találkoztam. Mivel nem ritka eset a magyar irodalomban, hogy egy költő nem kortárs művet dolgoz fel⁶, kutatásaimat ebben az új irányban kezdtem meg⁷. Jelen közleményem egy nagyobb terjedelmű tanulmány részlete, tulajdonképpen kutatási módszerem illusztrációjának tekinthető. Először bemutatok néhány példát szövegvizsgálataim eredményeiből, majd a széphistória egy képét elemzem az egész műre jellemző szimbolikus ábrázolás szempontjából, végül kísérletet teszek a história interpretációjára.

I. Az Árgirus história szövegének viszonya forrásához

A magyar szövegből kimutathatók olyan mozzanatok, melyek írott forrásra, Gergei fordítói módszerére utalnak.

Nézzünk erre néhány jellegzetes példát.

1. Ellentmondás

a) A fordító önálló megjegyzése és a főszöveg között

A história bevezető szakaszaiban él azokkal a magyar históriákra jellemző formulákkal, melyeket az anyanyelvű epikus hagyomány alakított ki. (Tárgymegjelölés: "Lészen most beszédem ifjú Árgirusról / Acleton királynak kisebbik fiáról, / Ő szeretőjéről, tündér szűz leányról, / Fáradtsága után ő vigasságáról." Forrásmegjelölés: "Mint az krónikából értem és olvasom.")⁸

A magyar verses epikus hagyomány nem fogadja el a fikciót, a fiktív történetek elbeszélésében is törekszik a hitelesség látszatára, a "lött dolog" elmondására⁹. Ennek alapkövetelménye a történet helyének, a *locus*-nak megjelölése. Gergei eleget kíván tenni ennek a követelménynek, de forrásában erre konkrét utalást nem talált:

*"Bizomnyal országát én meg nem mondhatom,
Acleton királynak hol légyen, nem tudom,
Az tündérországban volt kővára, tudom,
Mint az krónikából értem és olvasom."*¹⁰

Gergeinek ez a helymeghatározása ellentétben áll a történet főszövegével, mikor Árgirus a tündérleány által megjelölt fekete várost keresve eljut vándorlásában egy döntő helyre, a nagy ember barlangjához. Ezen a barlangon keresztül átlép egy másik világba, maga mögött hagyván a reális életteret. E döntő ponton Gergei elfeledkezvén saját bevezetőjéről, automatikusan lefordítja az alapszövegben olvasottat:

*"Az szegény Árgirus hegyeken-völgyeken
Mind éjjel, mind nappal észak felé megyen,
Kit elől-utol ér, ő mind tudakozik,
De senki városról nem emlékezhetik.*

*Csak egy inasával ő bujdosik vala,
Az tündérországban immár jutott vala..."*¹¹

b) Ellentmondás a történet logikája és a szóhasználat között

Nagy Péter tanulmánya hívta fel a figyelmet arra, hogy a tündér szűz leány Acleton király kertjében a nagy szerelmi jelenetben egyértelműen elveszti szüzsését, de a história a későbbiekben továbbra is szűznek nevezi.¹² Véleményem szerint az alapszövegben a szűz szó nem konkrét testi értelemben volt használatos, de nem is megkülönböztetésként.¹³ Itt nem *virgo*, *vergine* szó állhatott, hanem a sok-

kal tágabb értelmezésű *castus* illetve *casto*. (Az olasz nyelv például a múzsákat *le caste dive*-nek is nevezi.) A korabeli magyar nyelv azonban nem ismer ilyen jellegű árnyalatokat.

2. Homályosság

Árgirus a tündér által megadott helyre, a "változó hely"-re igyekszik, melyet meg is talál. Ez egy ékes kert, melyben forrás csörgedezik, s melynek leírásánál ezt a furcsaságot találjuk:

*"Mint egy olvasztott réz, olyan színű vala,
Az helynek is nevét arról híják vala."*¹⁴

Kardos Tibor a réz alapján ezt a helyet Ciprussal azonosította, bár Árgirus hangsúlyozottan észak felé vándorol. Úgy vélem a kulcsszó nem a réz, hanem az *olvasztott* állapot, mely az alapszövegben még tartalmazta a változással való kapcsolatot, s csak a fordításban vesztette el értelmét. Gondolok itt az "olvasztott"-nak egy olyan körülírt formájára, ami mind a latin, mind az olasz nyelvénél többféle variánsban is megtalálható. Hogy melyik változat szerepelhetett az eredeti szövegben, nem állapítható meg, de értelme: "Olyan színű, mint a folyékonnyá változtatott réz". Gergei, a verselés által is rászorított tömörítéssel olvasztott réznek fordította, s így az utalás értelmét vesztette.

3. Tükörfordítás

Árgirus Tündérország határában a *nagy emberrel* találkozik, aki segít további útjában. A nagy ember külseje Küklopszra utal ("Egy szeme közepin az ő homlokának, / Az is csak kerekded, mint bagoly madárnak,"¹⁵). Gergei, bár reneszánszkori költő, nem azonosítja a Küklopsszal, tehát az eredeti szövegben sem ez szerepelt. De nem ismer rá a Bornemisza Péter által emlegetett "Poéták Óriási"-ra sem, hanem a találó és közkedvelt óriás szó helyett a körülíró, minden bizonnyal a latin "*homo ingentis, homo ingens*" formát fordítja le. E szerint a forrásban ez a latin kifejezés volt olvasható, s nem az olasz nyelvben használatos "gigante" vagy "colosso". A szövegvizsgálat során csak ezt az egy szókapcsolatot lehet egyértelműen a latin nyelvből eredeztetni, ez az egy eset azonban nem tekinthető perdöntőnek a forrás nyelvének meghatározásánál, mivel a korai olasz szövegekben nem ritka a latin szóhasználat.

Az általam bemutatott példák csak annyi tanulsággal bírnak, hogy még a rekonstruált históriaszövegben is megtalálható jó néhány olyan nyelvi megoldás, amiből az eredeti közvetlen forrásra lehet következtetni. Ez egyben azt is jelzi, Gergei munkája megírásakor egyéni invencióit csak az alapszöveg határai között kamatoztatta. Ennek megállapítása azért is fontos, mert ha szövegszinten a fordító-átdolgozó erősen tapad forrásához, akkor tartalmi, belső szerkezeti szinten sem lehet feltételezni túl nagy változtatást, önállóságot. Ez egyben azt jelenti, hogy az Árgirus história tartalmában megőrizte forrásának szellemiségét is.

II. Keresztény szimbólumok az Árgirus históriában

A középkori művészetet erős képiség, vizualitás jellemzi. Az egységes világlátásból fakad az az egységesnek mondható módszer, amivel az ábrázolandó tartalmat megjeleníti. A megjelenítés, függetlenül attól, hogy milyen anyaggal történik (festék, kő, szó), szukcesszív és jelképes. A szukcesszív: képek láncolata (pl. egy szent legendájából a legfontosabb események megjelenítése), jelképes, ha egy kép ábrázolja a szentet a történetére utaló attributumokkal. Így a jel és kép együttesen fejezi ki a mondanivalót, s a megjelenített tárgyak, növények, állatok etc., a megfelelő relációban szimbolikus tartalmakat hordoznak. Ez a szimbolikus gondolkodás, mely szerint minden kép csak jele a mögöttes tartalmaknak. A vallásos tárgyú művészetben a tartalom könnyen érthető volt a középkori ember számára, még akkor is, ha egy dolog ellentétes jelentést is hordozott. A környezet mindig egyértelművé tette valódi jelentését. (Gondoljunk pl. az oroszánábrázolásokra. Közismert, hogy az oroszán Szt. Márk evangélista szimbóluma, de lehet a Fortitudo attribútuma is, vagy megfelelő környezetben lehet a sátán jelképe is.) Az irodalomban ez az ábrázolási mód nem különíti el a szent és a profán tárgyat. A profán kép ugyanúgy él a vallásos szimbólumokkal, ha a történetben mögöttes tartalmakat kíván kifejezni. Az irodalom szukcesszív, érzékletes képek sorával mögöttes szimbolikus tartalmat tud kifejezni, egyesülnek benne a képzőművészeti ábrázolás módszerei. Ebben a korban találjuk meg utoljára azt az egységet, melyben a különböző művészeti ágak egy nyelven beszélnek, s legyen bár szent vagy profán a megjelenített tárgy, eszközeik közesek, mint ahogy közös az életfelfogás, a világlátás is.

A magyar Árgirus-história egyedülállóan erős vizualitása, szukcesszív képsorozata ezt az alkotásmódot tükrözi. Az egyes képek szimbolikus tartalma egyértelműen kifejezhető, és a szép szerelmi történetnek egy transzcendens mögöttes tartalmat ad. Ennek igazolására álljon itt egy példa.

Acleton kertjébe a tündér szűz leány egy csodálatos almafát ültetett. Az almafa:

*"Virága mint ezüst, olyan színű vala,
Az közepi pedig szép gyöngyszemmel rakva,
Melynek az termését alig várja vala,
Háromszor egy napon megvirágzik vala."*

.....
"Éjszaka nagy szépen érik meg almája"

.....
"Ért aranyalmákat fán szépeket láttunk..."¹⁶

Az almafa jelentését Philarenius jóvendómondó három napi gondolkodás után fejtí meg, de homályos jóslata sem Acleton, sem a mai olvasó előtt nem adja meg az igazi megfejtést. Pedig a fa leírása, képi megfogalmazása magában rejtí a pontos értelmét. A fa Árgirus *sorsfája*: az ezüst színű virág maga Árgirus, a gyöngy a tündér szűz leány, a háromszori virágzás a három találkozás (Acleton kertje, változó hely, tündérvár), de csak a harmadik virágzás-találkozás termi meg az *aranyalmát*, az örök szerelmet. Árgirus neve az ezüsből származik, és az *ezüst* a keresztény szimbolikában az emberi lélek fémje, mely megolvasztva tisztul meg a földi bűnök salakjától.¹⁷ Esetünkben ezüst-Árgirus a hosszú szenvedésteli vándorlás-zarándokúttal tisztul és nemesedik meg, hogy méltó legyen az örök szerelemre. A gyöngy Krisztus-szimbólum, a testté vált íge szimbóluma.¹⁸ Alapjául a Physiológus leírása szolgált a gyöngy születéséről, miszerint a kagyló hajnalban felbukik a víz színére, kinyílik, és befogadja az égi harmatot.¹⁹ Ezt vonatkoztatták Krisztus megtestesülésére, s a képi ábrázolásokon már Szűz Mária attributumaként is megtalálható, mint a tisztaság szimbóluma.²⁰ E profán mesében a tündér is földön túli lény, ki Árgirus előtt megtestesül, és szűztisztasága (*castus*) az egész műben hangsúlyozott. Az *arany* az örökkévalóság színe és fémje, az alma a szeretet-szerelem jelképe.²¹ Ilyen keresztény szimbólumokból építkező ragyogó kép csak egy középkori tudós elme alkotása lehet, a reneszánsz korában a földi Madonnák világába már nem illik be e mélyről sugárzó értelem.²²

III. A középkori lovagi epika és az Árgirus

A lovagi epikának központi alapotívumai a kaland, az "aventure" és a próbatétel. A történet hőse ebben tudja megmutatni legjobban lovagi erényeit. A kaland, amit a lovag keres, vagy amivel váratlanul találkozik, mindig egyedi, testreszabott, az egyébként is kiváló hős legjellemzőbb erényét teszi próbára. A szerelmi történeteket feldolgozó elbeszélések, lai-k azt a szerelemfelfogást szóltaltatják meg, melyet Andreas Capellanusnál teljes tudós rendszerezésben találunk meg.²³ Ebben az ide-

ál-rendszerben a szerelem megnemesíti a lovagot, olyan vitézi vagy erkölcsi próbák elé állítja, amelyeket, ha kiáll, méltóvá válik az örök hírnévre, vagy éppen a boldogságra. Ennek a kialakuló udvari szerelemtnak szabályai azonban nem teljesen egyformán jelennek meg a lovagi lírában és az epikában. Míg például Capellanus szerint a lovag csak férjes asszonynak hódolhat, és a házastársi szerelem egyenesen "erkölcstelenség", (ezt a szabályt a lírai költészet be is tartja), addig az epikában megjelenik az udvari szerelem, "l'amour courtois" a házasság mint cél formájában is. A szerelmi házasság a lovag kiérdemelt jutalma, de lehet konfliktust okozó tényező is, mint például a Ywei-történetben, ahol a hősnek éppen azt a dilemmát kell megoldania a lovagi ideálképhez méltóan, hogy szerelmi házassága miatt el kell hanyagolnia a vitézi tetteket, vitézi tettei miatt pedig szerelmes feleségét. Ezen történeteknek hátterében a lovagság társadalmi helyzete húzódik meg, mikoris a lovagi szolgálatot teljesítő ifjú csak egy szerencsés házassággal alapíthat új családi ágat, hiszen mindig az elsőszülött fiú öröklí a vagyont és válhat családfővé.²⁴ Ezért szükségszerű, hogy a "fin'amors" ábrázolása befogadjon egy "reálisabb" szintet a lovagi eszményképet megjelenítő történetekben.

Ia összevetjük Chretien de Troyes vagy Marie de France történeteinek hőseit a magyar Árgirussal, szembeötlő egyezéseket találunk.²⁵ A lovagok mind arisztokrata származásúak, bárók, esetünkben királyfi. Eleve rendelkeznek a lovagi erényekkel, ezt egy előportréból tudjuk meg. A helyzetük nincs összhangban kiválóságukkal, a hős sokszor egy a sok lovag közül a királyi udvarban, de van, amikor éppen kegyvesztett (Lanval), vagy még nem érdemelte ki a kiválasztott lovagok rangját (Perceval). E történetek nemes származású ifjaira nem vár a reális életsíkon tulajdonságaikhoz méltó rang, hatalom, hírnév, ebből a bizonyos "szürkeségből", "elesettségből" éppen az "aventure" emeli ki őket.

Árgirus is, rangos származása ellenére, mint legkisebb fiú, nem léphet a királyhűbérúr örökébe, nem várja rang és hatalom, tipikusan a lovagkor másod-, harmadszülötteinek helyzetéhez mérhető apja udvarában betöltött szerepe. Alaphelyzete és kiváló tulajdonságai között ellentét feszül. Az előportréban ez olvasható:

*"Tekintetes ifjú az Árgirus vala,
Nagy ékes beszédű, szép termetű vala,
Szép ékes erkölccsel felruházva vala,
Kéért az országban néki híre vala."*²⁶

Ia jól megnézzük ezt a leírást, a jeles tulajdonságok megegyeznek a lovagi erényekkel (bölcsség, szépség, jó erkölcs, jámborság és mértékletesség, jó hírnév

etc.). Ezen erények közül legkiemelkedőbb a szépsége, mely az előportré második részében nagy részletességgel ábrázolt:

*"Szép egyenes teste az ifjúnak vala,
Idejének szintén virágjában vala,
Úrfi módra termett vitézi járása,
Minden dolgaiban mértékletes vala.*

*Nem felette karcsú, közép ember vala,
Kiterjedt, fejér, szép sima ő homloka,
Két fekete szeme, szép piros orcája,
Tekintetre méltó, kíváncsú vala."*²⁷

Kardos Tibor e leírást tipikus reneszánsz szépség-ideálnak tartotta, és Michelangelo Utolsó Ítéletének Krisztusára, valamint a Mátyás-portréra utalt. Ezzel nem tudok egyetérteni, mivel Michelangelo lenyűgöző Krisztus-alakja közel sem "közép ember vala" piros orcával és hófehér homlokkal, Mátyás király portréja pedig a reneszánsz humanista jellemrajz antik szabályainak megfelelő ideális, de egyénített leírás. A reneszánsz elbeszélés nem sok szót pazarol a főszereplő férfi szépségének képi megjelenítésére. Akár a prózai, akár a verses elbeszéléseket-históriákat nézzük, a hős lényegretörő rövid leírását találjuk. Ezek fő szempontjai a kor, a társadalmi állás és az ebből fakadó kiválóság felsornyi összefoglalása olvasható. Ilyen pl. Beroaldus Gisquardus jellemzése²⁸ és az ennek megfelelő Enyedi-féle leírás²⁹, vagy Aeneas Sylvius Piccolomini Eurialusa, hol az udvari ember méltósága, magyar átdolgozásban ehhez kapcsolódó vitézsége dominál.³⁰ A részletezett szépség, melynek összetevői közé az egyenes lábszár, fehér bőr, etc., tartozik, tipikusan lovagi ideálkép, és ez a szépség olyan lovagi erény, mint fortitudo vagy a temperantia.³¹ Ez az előportré már eleve kijelöli azt a "testreszabott" kalandot, amellyel Árgirusnak találkoznia kell, s amely által lovagi tulajdonságait kibontakoztathatja. Ez a kaland csak a szerelem lehet. Külső-belső tulajdonságai teszik alkalmassá őt, hogy kiválasztott legyen. A lovagi epikában az "aventure", a kaland ugyanis csak az arra méltó hős kiváltsága lehet. A kalanddal való találkozás történhet tudatos keresés útján, de van, amikor az "aventure" választja ki a lovagot, és olyan próbák elé állítja, melyeket ha teljesít, kiérdemli a kaland által adott lehetőséget a felemelkedésre. A Marie de France által költött lai-k egyértelműen bizonyítják az "aventure" ilyen jellegű funkcióját, de a Parzival monda Wolfram von Eschenbach-féle feldolgozása is ezt a kiválasztottságot mutatja.³² Itt Parzival eredendően tiszta ember, csak "véletlenül" kerül a Grál várba, Isten választja ki őt, de mivel hibázik, elveszti kiválasztottságát. Mindent elhagyva bolyong, míg megtisztulva, keresztény lovagi

erényekben kiteljesedve véglegesen kiérdemli a kiválasztottság kegyelmét, a Grált őrző királyságot.³³ A csoda és a kaland összemosódása, kiválasztó funkciója itt egészen egyértelmű, és párhuzamba állítható a Lakits Pál által igen meggyőzően elemzett Marie de France elbeszélések csoda-kalandjaival. Csak, míg Parzivalnál a kiválasztó az isteni akarat, addig Marie-nél profán csodákkal találkozhatunk. (Pl.: A tündér, aki szerelmével kiválasztja Lanvalt, de a hősnek ezt a későbbiekben ki is kell érdemelnie, és vétségét jóvátenni.) A középkori ember életét átszövi azonban a csoda, a profán és a szent csoda között nincs élesen elválasztható határ, a kiválasztó szent csoda számára mindennapos életének kézzelfogható realitása a múltba vagy távoli vidékeken lejátszódó profán csodát közel sem találta annyira mesésnek, mint a mai olvasó.³⁴

Árgirus nem keresi a kalandot, hanem, mint Marie de France legtöbb hősével, vele is megtörténik az aventure. Váratlanul éri a kiválasztottság állapota, de vállalja a csoda-kaland által kiszabott sorsot. Már akkor vállalja, mikor még nem tudhatja, milyen próbák várnak rá. Philareus jóslata és saját álma csak azt jelzi számára, hogy a király kertjébe ültetett csodafa reá vonatkozik, neki kell majd elhagynia atyja udvarát. Árgirus tehát tudatosan indul a kiszámíthatatlan aventure elé, mikor megkísérli apja akarata ellenére az almafa őrzését. Nagyon jellemzőnek, és a lovagi epika frazeológiájához tartozónak tartom, hogy a király és Árgirus a fa őrzését *próbá*-nak nevezi.

Marie de France elbeszéléseinek vizsgálatánál Lakits a példák sorával mutatja be a kalanddal, a csodával való találkozás egyes mozzanatait. Ezeket a mozzanatok az Árgirus szövegében is megtaláljuk. A kiválasztó csoda kétarcú, félelmetes de egyben szerencsét is hozó. A puszta történet szintjén a fa eddigi őrzőinek semmi bajuk nem történt, csak elaludtak, nem állták ki az ismeretlen erő által felállított próbát. A kudarc azonban egyenlő a szégyennel, Árgirus ettől fél. Bekövetkezik a találkozás, és a hős első reakciója itt is a félelem.

Az aventure kiismerhetetlensége oka ennek a rettenetnek, nem egyértelműen boldogságot hozó a csoda. Amikor a hattyú leszáll a nyoszolyára, Árgirus ugyanúgy megretten, mint Lanval.

*"Hetedik fejéhez nyoszolyára szálla,
Melyen az királyfi igen rémiül vala."*³⁵

Tehát a tündér szűz leány csodás megjelenése is kétféle érzelmet hoz Árgirusnak, félelmet, majd örömet, de ez az öröm nem végleges, a kaland lényegéből adódik a "váratlan szerencse" látszata, de ez még csak az első fázis, hiszen ez a csoda egyben magával hozza a későbbi szenvedést, a próbák sorát.

A rémületet okozó hattyúalak átváltozik tündér szűz leánnyá, s magas karcúságában fénylő testszínű³⁶ ruhájában az isoldai földig érő aranyhajával a középkori nőideál megtestesítője.

A tündér megajándékozta Árgirust szerelmével, de az almafa alatti boldogság csak rövid ideig tarthat. A csodával való találkozás, a kiválasztottság a történetnek csak az első szakasza. Törvényszerű az elválás, és a gyötrelmes út, a testi-lelki próbák sorozata, mellyel a hős kiérdemli a teljes boldogságot. Árgirus a saját világába kívánja bezárni a tündér szűz leányt (kézfogással megpecsételt eljegyzés-házasság, szerelmi birtokbavétel), s ezzel nem fogja fel a csoda lényegét: a csoda és itt az ezzel egyenértékű és összemosódott aventure csak a kiválasztott számára létezhet, hétköznapi ember nem tudhat róla, nem közelítheti, érintheti meg. Árgirusnak kell tehát kilépnie eddigi életéből és a csoda szintjére emelkednie, hogy örökre birtokolhassa azt. A lovagi történetekben a csoda-kalanddal való találkozás a hősök számára éppen azért veszélyes, mert nem tudják előre, milyen próbatételeket kell kiállniuk, hogy méltók legyenek az aventure-re. Történetünkben az elválást Árgirus környezete okozza, mely megsérti a szerelem titkosságát. A tündér szűz leány eltűnésével lezárul az elbeszélés első szakasza. A magyar historiában tökéletesen fennmaradt ez a kétütemű belső szerkesztési mód, mely a lai-k elbeszélés-technikáját jellemzi.

A második szakasz a próba, a feladat teljesítése. E próbák által az ifjú méltóvá válik a tündér szerelmére -- az előportréban vázolt erények kiteljesedhetnek, lovag-Árgirus megnemesedik. Nem véletlen, hogy hősünknek nem harci, vitézi tetteket kell teljesítenie. Az udvari szerelem megkívánja a lovagtól a fortitudo erényét, de nem okvetlenül harci cselekedetekben, bajvívásokban. Ennek az erénynek próbaköve a veszélyes, ismeretlenségbe vezető út bejárása is.

Árgirus szerelmi zárandokútra indul, és a "zarándokút" szó részemről itt nem stílusfordulat. Valóban zárandokol gyalog, egy szem inasával északra, mint Krizsáfán György Szt. Patrik purgatóriumához. Északra vezet a tündér által kijelölt út, a halál birodalma felé, a fekete városba, a változó helyre.³⁷

Árgirusnak, hogy elérje a kijelölt helyet, át kell lépnie a "valós" világból egy másik világba a nagy ember barlangján keresztül, de a változó hely útjának még nem végállomása.

A változó helyig tartó út megegyezik az Andreas Capellanus által leírt szerelem királyságának külső övezetével. Ezt az allegorikus királyságot a "*Siccitas*" övezetén keresztül lehet megközelíteni, mely szívósságként, állhatatos kitartásként értelmezhető. Árgirustól ezeket a tulajdonságokat követeli meg útja első szakasza. A királyfinak itt fizikai erőpróbákat kell kiállnia, bátorságát, kitartó fáradhatatlanságát kell megmutatnia. Árgirus teljesíti a feladatnak ezt az első részét: a szerelemért

mindent hátrahagyva nagy nehézségek árán eljut a fekete városhoz, ahol a jutalom, a tündérrel való találkozás várja.

A találkozás küszöbén azonban a királyfi hibát követ el, és az ártó hatalmak csapdájába esik. (Ilyen típusú hiba nem ritka a lovagi próbák során, és a büntetés soha sem marad el.) Árgirus csak a fekete városon keresztül juthat el a változó helyre, mely a tündérvárbeli szerelem-kertnek, a locus amoenus-nak ugyanolyan visszfénye, mint a látomásos irodalom földi paradicsoma az éginek. A víziókban a poklon keresztül vezet az út a földi paradicsom látványához, történetünkben a sötétség, az Özvegy birodalmán kell túljutnia Árgirusnak. A királyfi azonban lelkében még nem készült fel a csodával való találkozásra, így törvényszerű, hogy ezt a próbát nem állja ki.

Árgirus a végzetes hibát akkor követi el, mikor az Özvegynek keserves bujdosásával, fáradságot nem kímélő bolyongásával szívós kitartásával kérkedik, s megsértve az alapszabályt, kifecsegi a tündér-szerelem titkos voltát is.

*"Szemét el nem vészi, az asszony órála,
Ő sok bujdosását erősen csudálja,
Járással hogy győzte? - álmélkodván mondja,
Az ő szép személyét nézni el nem unja.*

*Királyfi önéki azt is megbeszélé,
Hogy ő az leányért jött volna ily messze,
Mint lett volna dolga, azt is megbeszélé,
Kiről im az asszony gondolkodni kezdte."*³⁸

A hiba visszalöki Árgirust a kiválasztottság előtti állapotba, nem méltó meglátni a csodát, ugyanúgy, mint korábban két bátyja és a fa őrzői, mély álomba zuhan. Hiába jelenik meg a tündér már nem földi, hanem tündéri alakban (megjelenésének képe eltér a király kertjében felvett földi nőalak leírásától), Árgirus méltatlanná vált a látására. A tündér szűz leány valójában ekkor mond le véglegesen Árgirusról és a szerelemről, hiszen kiválasztotta nem állta ki a próbát. Ezért nem hiszi el szolgálóleányainak a későbbiekben, hogy Árgirus megérkezett a tündérvárhoz.

A fekete város melletti szerelem-kert, a "locus amoenus" így változik "locus sepulturae"-vé, a szerelem temető-kertjévé. A változó helynek ez a kétarcúsága a leírásban is tetten érhető, növényzete azonos a középkori paradicsomkertek ábrázolásával, de a sírkertekével is.³⁹

A büntetés Árgirust a végső kétségbeesésbe taszítja, megszűnt a tündéri segítség, az útmutatás. Így jut el a próba második fázisába. Most már nem céltudatosan zarándokol, a testet fárasztó út után egy lelki út bejárása következik. Az útnak ez a

második szakasza megegyezik az Andreas Capellanus által leírt szerelem királyságának második, belső övezetével, a *Humiditas*-sal, hiszen ez az esős övezet a "könnyel áztatott" értelmet rejti magába, és a lelki szenvedés-tisztulás helye. Mindez konkrét képből jelenik meg a históriában, Árgirus egy forrás mellett zokog megfosztva mindentől, elszánva a halálra. Lamento-ja tükrözi a lelki megtisztulást, megszabadul kíméletlenségétől, haragjától, elbizakodottságától, gőgjétől. Érdekes összevetni az első útnakindulást az utolsóval, (a halálba) való készüléssel. Az elsőben apját, anyját hibáztatva, jussát követelve vad haraggal indul felkutatni a tündért:

*"Sok sírást, zokogást környülötte tőnek,
De semmit belőle ki nem vehetének,
Mint egy dühödt ember kiált mindeneknek..."*

*"Atyja, anyja házban jajgatva siratja,
De csak meg sem hallja, az útnak indula."⁴⁰*

Most a végső útra, a halálra készülve gyönyörű búcsúzóban köszön el "édes vén" atyjától, "szerelmes" anyjától, elhagyott világától a Naptól a Holdtól, szerelmétől. Szívéből eltűnt a vad harag, az indulat, de eltűnt a "teljesítményével" való kérdés, a dicsekvés gőgje is. Az elébe lépő zengő énekű leánytól (tündér, istennő? valószínűleg Sybilla) nem a továbbvezető utat tudakolja meg, hanem a jövőndőt. De ezt a biztató jóslatot nem testi életének további sorsára vonatkoztatja, hanem a halálra. Rádöbben arra, ha önkezeléssel vet véget életének, elkárhozik. Mennyire különbözik magatartása a két barlangjelenetnél. Útjának első állomásánál, mikor még közvetlen cél a fekete város elérése, így lép az óriás barlangjába:

*"Mikor az barlangnak szélire eljuta,
Az barlangban ottan egy nagy embert láta,
Ugyan megrettene az embert hogy láta,
De visszafordulni immár késő vala.*

*Bátorítván magát így szóla magában:
"Nem bírom én immár semmit ez világban,
Jobb holtom, hogy semmint éltem nagy búban."
Ez szók után mindjárt méne az barlangban."⁴¹*

A második jelenetben már nem véletlenül, egy konkrét veszélyt látva vitézi tette elszánva lép a barlangba, ahol a halál még csak lehetőség, melyet bátorsággal el lehet kerülni, hanem mindentől megtisztulva a méltó halált keresve:

*"Iszonyú ordítást azontól ott halla,
Az melynek miatta haja feláll vala,
Azt állítja vala, sárkány és oroszlán
Egymásra találván vínak az barlangban.*

*Mondá ő magában: "Ki magát megölné,
Isten országának lakója nem lenne,
De jobb nekem -- úgy mond -- az barlangba menni
Hadd szaggasanak el oroszlánok abban."*⁴²

A két idézetben hasonló szófordulatai ellenére két fokozat figyelhető meg: ha nem elégséges az ereje, jobb a rossz világ helyett a halál (testi szint); a rossz halál helyett a jó halál (lelki szint).

A keresztény jó halál keresése Árgirus tisztulásának végső pontja. Így már csapdába tudja ejteni a sötét hatalmat (ördög), hiszen a tündérvárhoz a "poklon" keresztül lehet eljutni. Ez a "jó halált" vállaló önfeláldozás szabadítja ki abból a szintből, ahol még a sötétségnek, a gonosznak hatalma van, és teszi méltóvá a tökéletes boldogságra, az örök szerelemre. A bolyongás első fázisában még csak korábbi életét adta fel, még csak fáradtságát, bátor szívét áldozta fel a szerelemért. Most, a második fázisban megszabadulva minden erkölcsi-érzelmi hibájától eljutott a teljes önfeláldozásig, és a keresztény mártíromsággal rokon szerelni mártíromság a legnagyobb áldozat az út végén. Valódi "fin' amors" ez. A szerelem és halál szoros kapcsolata minden kor irodalmában megvan, de nem ilyen összefüggésben. Ez a lovagkor irodalmának ideálképe, misztikus boldogság-értelmezésének szépsége. Árgirus csak így léphet be a tündérvár szerelem-kertjébe, ez az ára a tökéletes szerelemnek.

A két kertbéli szerelmi jelenet között is minőségi különbség van. Míg a kiválasztó almafa jelenetben az erotika, a szerelem érzéki oldala dominál, a tündérvár kertjének jelenetében ez a motívum már teljesen háttérbe szorul, egy testetlenebb boldogság képét találjuk. A földöntúlóság érzékeltetésére jellemző a "lágyszellő" motívum.

Mikor a tündér még hatyú alakban jelenik meg Acleton király kertjében Árgirus:

*"Mint egy lassú szellő, olyan zúgást halla,"*⁴³

A változó helyen, a tündér szűz leány már tündér mivoltában jelenik meg, hiszen a próbát teljesítő Árgirust várja. Ebben az alakjában is szellő kíséri:

*"Testén ingadozik testszínű ruhája,
Lengedező fátyol fejére borítva"*⁴⁴

de az alvó, "verítékező" királyfit nem viheti magával. E légies alak és szerelmének "holt-eleven" álomba merült, verítékben fürdő teste két minőséget ábrázol. Mikor Árgirus bejárta a lelki utat is, ez a minőségi különbség megszűnik, felemelkedett a tündér szintjére, ő is átváltozott. A végső beteljesedés már nem az almafa alatti szerelmi ölelés, hanem magasabbrendű, állandó boldogság.

*"Szép vetett nyoszolyák az kertben valának,
Hol egyen s hol máson nagy szépen nyugsznak,
Lágy ruhájuk szélről lassan ingadoznak,
Mind az ketten szépek, nagy örömben vannak."*⁴⁵

A mai olvasó számára ebben az idilli világban disszonánsan csattan az a három pofon, mellyel Árgirus bünteti a tündért lakodalmi ünnepségükön. E pofonok szimbolikus tartalmát most félretéve, csak a történet látható szintjére figyelve, Árgirus jogosan bünteti meg asszonyát, aki lemondott szerelméről, s nem hitt öbenne. A tökéletessé vált Árgirustól mint urától és parancsolójától a tündér elfogadja ezt a büntetést, az ütlegek nem kisebbségére válnak, hanem inkább "öregbítik" az ő "tisztetségét". De hát ne felejtjük el, e misztikus szerelem szépségében gyönyörködve, hogy a középkorban vagyunk, ahol jövendőmondókat, inasokat fejeznek le egy kardcsapással, ahol szolgálattevő öregasszonyokat kötnek a ló farkára, s négyelnek fel.

JEGYZET

1. "...Mint az krónikából értem és olvasom," Árgirus, p. 371. Munkámhoz STOLL Béla kritikai kiadását használom, in RMKT IX, szerk.: VARJAS B., Budapest, 1990, pp. 371--402. A továbbiakban: Árgirus.
2. E kutatásokat részletesen elemzi és értékeli Kardos Tibor és Nagy Péter. (KARDOS T., Az Árgirus-széphistória, Bp., 1967, NAGY P., Az Árgirus-kérdéshez, Bp., 1984.)
3. NAGY P. p. 20.
4. Természetesen ez nem zárja ki a szerző esetleges oszmán-török irodalomban való jártasságát. STOLL B., Újabb adatok az Árgirus-széphistóriához, in ItK, 1983, pp. 664--665.

5. Nem tudom, jelenleg folyik-e ilyen jellegű kutatás, de Nagy Péter idézett művében ötletek sokaságával hívta fel a figyelmet e munka fontosságára.
6. Gondoljunk pl. a Trója-históriára, vagy az Apollóniusra, Haller *Gesta Romanorum*-fordítására, etc.
7. Ez az "új irány" természetesen nem előzmények nélkül való. Toldy Ferenc egy rövid megjegyzésében az Amadis-mondakörrel hozta rokonságba (TOLDY F., *A magyar költészet kézikönyve*, I, Bp., 1876, pp. 52-54.), Stoll Béla pedig a magyar irodalom története kézikönyvben középkoriasnak vélte.
8. Árgirus, p. 371.
9. Vö., PIRNÁT A., *Fabula és história*, in *ItK*, 1984, pp. 137--145.
10. Árgirus, p. 371.
11. *Ibid.* p. 383.
12. Nagy P. i. m., p. 26.
13. Nagy Péter értelmezése szerint a szűz szó megkülönböztető funkciójú lehet a férfi és nő tündér között. Ebben az esetben azonban elég lenne a "tündér leány" szókapcsolat.
14. Árgirus, p. 387.
15. *Ibid.* p. 384.
16. *Ibid.* p. 372.
17. Vö. JUNGSMANN, SAUSER, *Symbolik der katholischen Kirche*, Stuttgart, 1960.
18. DÖRING, O., *Christliche Symbole*, Freiburg, 1940.
19. LACHERT, *Geschichte des Physiologus*, Strassburg, 1889.
20. DÖRING, i. m.
21. BURGER, L., *Die Himmelskönigin der Apfel in der Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1937.
22. A reneszánsz profán témájú irodalmában a keresztény szimbólumok kiürült tartalmú sztereotípiákká váltak, kikoptak, helyükbe a görög-római mitológia rendszere lépett.
23. Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, ed. BATTAGLIA, S., Napoli, 1947.
24. DUBY, G., *A lovag, a nő és a pap*, Bp., 1987, valamint SCHULTZ, A. L., *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, I--II, Leipzig, 1879--1880.
25. Természetesen Chretien de Troyes lovagregényeinek bonyolult történeteiből csak kiemelhetők a hasonló motívumok, míg Marie de France novelláiban a szerkesztésmód rokonsága is megfigyelhető.
26. Árgirus, p. 374.
27. *Ibid.* p. 375.
28. Beroaldus e kérdésben pont olyan szűkszavú, mint forrása Boccaccio.
29. "Szép természetű, jámbor, ékes beszédű, erkölcsében dicséretes, jó ifjú vala."

30. Komlovszki Tibor elemzi és értelmezi e jellemzés fontosságát. KOMLOVSZKI T., Balassi, Kerecsényi Judit és az Eurialus és Lucretia, in ItK, 1969, pp. 391--406.
31. Vö. KÖHLER, E., Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Tübingen, 1956.
32. LAKITS P., A kaland változásai, Bp., 1967.
33. Chretien de Troyes Percevaljában is megvan ez a kiválasztottság, csak sokkal sejtelmesebben, ott nincs meg a nagypénteki bűnbánat konkrét motívuma.
34. A szent és a profán kapcsolata az elbeszélő módszerben is megfigyelhető. Lakits Pál írja: "Az udvari elbeszélő költészet sok tekintetben profán hagiográfia. A regény a vita, a novella a miraculum..." LAKITS, P., i. m., p. 28, (valamint 53. sz. jegyzet).
35. Árgirus, p. 376.
36. Érdekes a tündér ruhájának testszíne. A korabeli magyar nyelv a színárnyalatok megkülönböztetésénél a testszínt "Fleischfarbe" értelemben használja. Gyöngyösi Murányi Vénuszának második részében értelmezvén a színeket, ezt írja: "...s test-szín megváltozóságot jegyez". Ez kétségtelenül tündér-hatás. Beniczky Péternél viszont a szenvedés színe. Az Árgirusban *color corporis, incarnato*, értelemben használatos, tehát megint a megtestesülés szimbolikájával találkozunk.
37. Ősi hit az északi út halál-tartalma, melyet a keresztény szimbolikus művészet is alkalmaz. Más oldalról, a középkorban élt az a hatyúleírás, miszerint a hatyúk időnként északra repülnek egy tóhoz, ahol találkoznak egymással.
38. Árgirus, p. 386.
39. Borostyán, ciprus, puszpáng, balzsamfa, cedrus, etc. Vö. VOIGT V., "A szerelem kertje", I, II, Ethnographia, 1969, pp. 235--275, 1970, pp. 28--54.
40. Árgirus, p. 382.
41. Ibid. p. 383.
42. Ibid. pp. 395--396.
43. Ibid. p. 376.
44. Ibid. p. 388.
45. Ibid. p. 399.

VALÓSÁG ÉS FIKCIÓ PETELEI ISTVÁN NOVELLÁIBAN

ABSTRACT: (*Réalité et fiction dans les nouvelles d'István Petelei*) En s'appuyant sur des oeuvres littéraires théoriques modernes (R. Ingarden, H. Markiewicz), l'auteur de l'étude constate que dans les oeuvres fertiles en événements, le caractère de la fiction, la manière et le rôle de la fictivité se montrent surtout dans l'analyse du caractère et du milieu, dans l'intrigue et dans la création des situations.

Les héros caractéristiques des nouvelles d'István Petelei (conteur hongrois de Transylvanie du siècle dernier) peuvent être classés parmi les personnages nommés "analogues". La plupart de ces personnages étaient formés des modèles vivants que l'écrivain avait rencontrés dans son entourage provincial, ou bien au cours de ses voyages en province, faits comme reporter. Ce sont des personnages analogues-fictifs de la société s'embourgeoisant d'une manière ambiguë: à cause de leurs sorts tragiques ou tragicomiques, à cause de leurs manières de vivre, ils sont en deçà du fantastique, non loin de la réalité de tous les jours.

Dans ses nouvelles-feuilleton, Petelei ne donne qu'un rôle minimum à l'action extérieure, à "l'intrigue" conventionnelle, pour pouvoir expliquer le pouvoir de chaque démarche décisive.

Dans la représentation il cherche à exprimer la totalité intensive, c'est pour cela que dans ses oeuvres ce sont la psychographie détaillée, les fines descriptions, les paysages et les impressions qui dominent.

Grâce à la concision structurale et à l'atmosphère des impressions, ces nouvelles peuvent être rapprochées des ballades.

1. A fikció egyik kulcsfogalma a modern irodalomtudománynak. Kitalálást, a valóságtól való sajátos eltávolodást-elrugaszkodást jelent; olyan szellemi konstrukciót, mely eltér az adott világ tapasztalati konstrukciójától (J. Kleiner)¹, és részben rokon értelmű a fantasztikummal. Jelentéstartalma voltaképp sűrítetten összegezi mindazt, amit az egyedi és általános, a konkrét és elvont, a jelenség és lényeg problematikája magába foglal. Henryk Markiewicz írja ezzel kapcsolatban: "az irodalmi műben ábrázolt tárgyak mintegy konkrét általánosítások, miközben az, ami egyedi, az fiktív (vagy legalábbis részben fiktív), s az, ami általános, megegyezik a valóságról alkotott általános tudásunkkal"² André Gide vallomását idézi, aki szerint:

"Ez a kérdés lényege: az általánost az egyedin keresztül kifejezni, az egyedivel elérni az általános kifejezését (...). Olyan regényt szeretnék írni, mely éppoly igaz volna, s egyszersmind éppolyan távol állna a valóságtól (...), olyan emberi és olyan fiktív, mint az Atalia, a Tartuffe, vagy a Cinna."³ Végső soron és lényegében tehát a fikció kapcsán az irodalmi mű valóságtartalmáról, ismeretértékéről van szó, arról a komplex összefüggés-hálózatról, amelyben a műalkotás létrejön, funkcionál és meghatározódik mint szellemi-esztétikai teljesítmény, minőség. Vagyis, a fikció szerepét vizsgálva, rendszerint arra keresünk választ, hogy a műalkotás mint szubjektív produktum, különös, "teremtett világ" (Cs. Gyimesi Éva) miként és milyen mértékben felel meg a térben és időben adott objektív világnak, mennyire "távolodott el" tőle az író, illetve mennyire maradt hozzá "közel", milyen művészi "léptéket", modellt alkotott róla. Egyes irodalomteoretikusok egyébként kerülnek a "fikció" műszó használatát (M. Krieger, W. Kayser, M. Kridl), mivel "az irodalmi műben ábrázolt világot többnyire önmagában zárt, teljességgel önálló és az irodalmon kívüli valósággal összehasonlíthatatlan nyelvi képződményként fogják fel", s inkább a műben előforduló mondatok és ítéletek jellegére összpontosítják figyelmüket.⁴ Beszélnek többek között: 1. valóságosan létező személyekről, tárgyakról szóló, *valódi* ítéletekről és 2. nem valóságosakra utaló, *fiktív* ítéletekről. Ez utóbbi ítéletfajta lényegében azonos azzal, amit Roman Ingarden *quasi-ítéletnek* (*quasi-kijelentésnek*) nevez, s amely többé-kevésbé valamennyi műalkotásra jellemző⁵, hiszen a valóság-tartalom tulajdonképpen ezáltal és ennek arányában jut a műben érvényre.

A valóság és fikció szférája között persze alkotók, művek, műfajok szerint -- még egy bizonyos koron és irányzaton belül is -- különböző lehet az egyedi és általános viszonya, más-más az eltávolodás-eltérés-megfelelés foka, mértéke, azaz: rendkívül széles és változatos a valóságra közvetlenül vonatkozó valódi ítéletek és a csupán közvetve, áttételesen igaz, fiktív (*quasi*-)ítéletek érvényességi skálája. Mindenesetre -- hangsúlyozza Péczely László --: "jogos, sőt szükséges a műbeli fikció és az életbeli valóság *szembenéltetése*. Nem abból a szempontból, hogy az irodalom aggodalmaskodó hűséggel másolja-e a valóságot, hanem annak megállapítása érdekében: a lényegét, a valóság logikáját illetően analóg-e vele, más szóval, nem sérti-e meg a valószerűség esztétikai követelményét. Ez pedig azt jelenti, hogy nem állhat ellentétben a lélektani, a szociológiai és kortörténeti igazsággal."⁶

2. Eseményes művekben, amelyek közül bennünket most közelebbről a prózai kisepika érdekel -- a fikció jellege, a fiktivitás módja és szerepe főleg a jellem- és környezetrajzban, a cselekménybonyolításban és szituáció-teremtésben mutatkozik meg. Markiewicz már idézett könyvében, az epikáról szólva, két szereplőtípust különít el: "vannak olyan szereplők, akiknek lényeges tulajdonságai és funkciói hasonlóak valamilyen valóságos szereplő tulajdonságaihoz és funkcióihoz (ezeket *analóg*

szereplőknek nevezhetjük), és olyan szereplők, akik olyan tulajdonságokkal és funkciókkal rendelkeznek, melyek arra mutatnak, hogy a valóságos alaktól gyökeresen különböznek (*fantasztikus* alakok)".⁷ Nos, úgy véljük, Petelei István jellegzetes novellahősei is az "az *analóg szereplők*" sorába tartoznak, akikre tehát a "*fiktív (quasi-)ítéletek*" érvényesek. Petelei, mint köztudott, a múlt század végének-fordulójának írója, Mikszáth, Bródy, Gozsdu, Papp Dániel, Tömörkény, Gárdonyi kor- és nemzedéktársaként a rajz- és tárcanovella művelője. Élményvilága Erdély, pontosabban -- szűkebb pátriája, a Marosvidék és a Mezőség társadalmi-emberi valóságához kapcsolódik. Pályáján két város, Marosvásárhely és Kolozsvár játszik meghatározó szerepet. Az első, ahol született és felnőtte vált, s ahová élete utolsó két évtizedében idegbetegsége miatt visszavonult -- jellegzetesen patriarkális-polgári vidékiességgel, a másik, ahol tíz évig (1880--90) hírlapíró- és szerkesztő, akkoriban megpezsdült kulturális-szellemi életével. Örmény-katolikus kereskedő-iparos családja köréből a művészetek iránti fogékonyságot, érdeklődést viszi magával szellemi útravalóként a kolozsvári gimnáziumba, majd a budapesti egyetem bölcsészeti karára, ahonnan aztán széles körű (magyar és világirodalmi, történelmi) műveltség birtokában tér vissza szülővárosába. Ez a tájékozottság nyilvánvalóan ellentétbe kerül azzal a közállapottal és kulturális megrekedtséggel, amit Petelei otthon tapasztal. Találón írja erről Diószegi András, hogy: "az egyetemről hazatért ifjú más, mint lassúvérű, szatócsos-táblabíró gondolkodású, bigottságra hajlamos társasága. Ideges, érzékeny kedély, kutató-firtató hajlandóságú, felvilágosult szellem".⁸ Szülővárosát csakhamar otthagyva, újságírónak szegődik Kolozsváron; úgy érzi, a közírás minden egyéb foglalatosságnál nagyobb teret nyújt a közhasznú és értelmes cselekvésre, s egyúttal az írói ambíciók érvényesítésére. És valóban, a három kolozsvári lapnál (Kelet, Kolozsvári Közlöny, Kolozsvár) eltöltött évtized írói tevékenységének legmozgalmasabb és legtermékenyebb szakasza. Alkalma nyílik ekkor átfogóan és tüzetesen dokumentálódni a korabeli erdélyi valóságról, a gazdasági és szociális viszonyokról éppúgy, mint a politikai-művelődési életéről. Vidéki útjainak, ahogy ő nevezi -- "csavargásainak", élményeit cikk- és riportsorozatokban rögzíti, közöttük sokban olyan valóságos és konkrét élethelyzetekről, emberi sorsokról jegyzi le megfigyeléseit, amelyek a szépírói "műhelyben" mint novella-témák, modell-jellegű fikciós elemek térnek vissza.⁹ Írástudói felfogását (amely sajátos módon persze, az elbeszélőre is érvényes) ebben az időben ő maga így sommázza: "Csak egy szabályunk van: igazat kell írni!"¹⁰ Tényitisztelő-valóságközeli szemléletmódja már ezekben a publicisztikai és szociografikus tárcáírásokban, riportokban is szépírói igény-nyel és igényességgel párosul, ami nemcsak a nyelvi-stiláris megformálásban, a látott-tapasztalt élettények nyersségét mintegy ellentétező hangulati elemek, lírai jellegű leírások gyakori alkalmazásában nyilvánul meg, hanem abban is, hogy a té-

nyek sokasága nagy mértékben szelektálva, céltudatosan tömörítve-sűrítve tárul fel. Úgy is mondhatnánk, Petelei már publicistaként is az egyediben az általánost, a lényegest, a jellemzőt igyekszik megragadni, valamelyest "eltávolodva" tehát a reálisan létező tárgyaktól, jelenségektől, riportalanyoktól -- a művészi fikció, analógia irányába emelve őket, ahol a "valódi ítéletek" és a "quasi-ítéletek" egybeszővődnek, a dokumentatív és a szépírói módszer együtt van jelen. Jellemző példája ennek a *Mezőségi út* című szociográfiai riportja (1884)¹¹, melyben a Marosvásárhelytől északnyugatra, 15-30 km távolságban szétszórt falvak, települések (Bánd, Berge-nye, Madaras, Pagocsa, Panit, Kövesd) gazdasági, szociál-kulturális életéről rajzol helyzetképet. Adatok, tények, személyes tapasztalatok szolgálnak itt valamennyi érv, következtetés bizonyítására. Döbbenetesen hiteles valóságkép körvonalazódik tolla nyomán a vidék anyagi és szociális állapotáról, a tulajdonviszonyokról, a kultúráról (illetve kulturálatlanságról) és az emberi kapcsolatokról. Lényegretörő tárgylagossággal világít rá az általános elmaradottságra s mindennek lélek- és erkölcsztorzító következményeire. Figyelmének előterébe az egyes emberi sorsok kerülnek; némelyiküket részletezőbben -- beszélgetve és/vagy viselkedésük-megnyilvánulásaik leírásával -- jellemzi, másokat csak vázlatosan, helyenként novellisztikus történés-mozzanatokat is beleszőve a vizsgálódásba. A *Vlegyászán* és az *Irkaferka* című riportjaiban még távolibb "csavargások" útiélményeiről számol be olvasóinak¹². Ezekben is a tényszerű leírás, naplószerű közlés mód van túlsúlyban, ám az előbbinél jóval több a személyesség és líraiság, nagyobb az érzelmi-hangulati elemek aránya, oldottabb az előadásmód. Az író mindamellett, hogy részletezően tudósít a Bihari-havasok lakóinak (köztük a mócok), illetve a dél-erdélyi (zalatnai, abrudbányai) aranybányászok küzdelmes, veszélyekkel teli mindennapjairól, gyakran mintegy belefeledkezik egy-egy útközben hallott rövid történet, esemény elbeszélésebe; hosszabban elidőz egyik-másik riportalany, különösen a torockóiak életének, szokásainak, a lányok és asszonyok pompázatos népi öltözekeinek leírásánál, és szinte nem győzi lépten-nyomon megcsodálni a természet változatos szépségét. Egyszóval -- az érzéki realitás talaján marad ugyan, de a dokumentumjellegű feljegyzések még több fiktív elemmel telítődnek.

3. Időközben novellákat is ír; három kötetben adja ki (*Keresztek*, 1882; *A füle-mile*, 1886; *Az én utcám*, 1886), szigorú műgonddal, önkritikával megválogatva. Később, a marosvásárhelyi és szovátai elszigeteltség, magány éveiben még öt kötetet jelentet meg (*Jetti*, 1893; *Felhők*, 1897; *Vidéki emberek*, 1898; *Az élet* I--II., 1905), amelyek azonban írói világának alapvonásait legfeljebb csak árnyalják, lényegesen nem módosítják. Különös, szokatlanul újszerű művekként fogadja ezeket a kortárs kritika; elismeri ugyan szerzőjük eredeti tehetségét (pl. Gyulai Pál), de életszemléletével és ábrázolásmódjával nehezebben tud megbarátkozni. Újszerűsége-

gük a témaválasztásban, jellemrajzban és a művészi kivitelezésben egyaránt megmutatkozik. Nem jelentékeny eseményekről és személyiségekről szólnak, mint a korabeli romantikus-anekdotikus "beszélyek", nem derűsen távlatnyitók és lineáris szerkezetűek, mint a népnemzeti irány elbeszélései. Többségük rövid tárca, rajz; hősei nagyon is szürke, köznapi emberek, a maguk kisszerű, olykor tragikomikus vagy "abnormális" életvitelével, baljós rögeszméivel. A novellaíró Petelei mindenkéltől szerteágazó rokonsága és kisvárosi szomszédsága köréből ihletődik, innen választja hőseinek prototípusait. Barátja, Bedőházy János vallja később visszaemlékezésében, hogy alakjai előtte valóban "ismerős, látott alakok" voltak, "ha nem is egészben, de részleteikben, ha nem is cselekvéseikben, de jellemükben. Láttam (...) az ő vénkisasszonyát (*Árva Lotti*). Ismertem az ő szomszédját, a letört Urr Jóskát (*Az én szomszédom*), és mintha javítottam volna ruháimat az ő vézna kis szabójával (*Klasszi*)..."¹³ Élményköre persze azért tágabb ennél -- publicisztikája ugyancsak bizonyítja --, más társadalmi rétegekre is kiterjed (parasztok, dzsentrik, arisztokraták), bár tény és való: legtöbb történetének a vidéki kisváros a színtere, ennek perspektívájából láttatja hőseivel a világot. Ez a perspektíva (pl. a Mikszáthéhoz képest) külső dimenzióit tekintve kétségtelenül szűk, ám valóság- és emberközelsége, életszerűsége révén annál több belső mozzanat megfigyelésére és exponálására bizonyul alkalmasnak. Petelei a kisvárosi-vidéki életnek elsősorban azokra a jellegzetes aspektusaira figyel, amelyek tulajdonképpen a magyar polgárosodás felemás jellegéből adódnak. Hősei sorsában nem annyira az okot, mint inkább az okozatot, a következményt ragadja meg, illetve -- ez utóbbi felől és alapján világít rá az elsőre, s az utat, a történésfolyamatot többnyire csak visszacsatolás-szerűen érzékelteti, pontosabban: csak vázolja. Ami az okokat illeti: egyik alapélménye és fő témája a vidéki társadalom hierarchikus jellege, amely minden emberi viszonylatot, cselekedetet, gondolkodásmódot, magatartást végső fokon meghatároz. Ebben a függőségi láncolatban az iparos és kereskedő a dzsentri hivatalnok, emez az arisztokrata közelségét és kegyeit keresi -- mindenki a magasabb rangúhoz szeretne idomulni, aminek rendszerint tragikomikus bukás vagy megszégyenülés, morális-lelki torzulás a vége. Sokféle változatban tér újra meg újra vissza, ismétlődik ez az alaptéma, más-más alakok, egyéni szituációk keretében, de azonos (vagy hasonló), az okokra jószerint csak visszautaló tanulságokkal. Árva Lottinak, a betegesen nagyravágyó "főköttöcsináló" asszony leányának egész ifjúságát az a hiábavaló törekvés őrli fel, hogy -- ha nélkülözések árán is -- fenntartsa a jómód látszatát és "úri" férjet fogjon magának. S amikor évek múltán megjelenik Dezső Balázs, az "eszményi gavalér" (valójában üreslelkű, tivornyázó dzsentri), hogy ivópajtásai szórakoztatására, heccből feleségül kérje, Lotti azt hiszi, végre teljesült régi álma, és belehal az örömben: "A bút, bánatot csak elbírt, az örömet nem. Nem ismerte addig."(*Árva*

Lotti) Boros Samu, a szűrszabó olyan házat akar építtetni, "melynek ablakából lepökhessen az utcán járó népségre". Elegendő pénze nincsen könnyelmű vállalkozásához, az ácsmestereket üres ígéretekkel hitegeti, és hiába próbálja takargatni zavarát, odavész "úri becsülete". Pánczél Józsi tűzoltó egyenruhát s hozzá csillogó cifraságokat vásárol, hogy a város előkelősége előtt tetszelegessen, miközben beteg gyermeke meghal, családja nélkülözésbe sodródik miatta (Ö. T. O.). A pénz- és rangkórságból eredő nagyravágyás másik erkölcsi következménye a polgári család s általában az érzelmi élet válsága, a "családi háromszög" is, amely sokféle variációban ismétlődik mint alaptéma. Itt azonban fordítva, a társadalmi ranglétrán mintegy felülről lefelé történik a folyamat. Az arisztokrata vagy a dzsentrí kénye-kedvének a módos polgár, emezének, illetve mindenkinek a nincstelen kisember, igen gyakran a nő és a gyermek válik áldozatává. *A fülemile* című elbeszélés idősebb pékmestere (Ferencz Ferenc), miután nagy vagyont gyűjtött, fiatal, de szegény lányt vesz feleségül, akit a külvilágtól elzárva tart, akárcsak kalitkás madarait. De az érdekházasság látszatharmóniája nem tart sokáig. Ágnes nyűgnek érzi az egész nyárspolgári kényelmet, börtönnek a környezetét, szabad életre, tiszta érzelmekre vágyik. Kiderül, hogy a léha dzsentrí fiatalember (Páli Gyula) csupán az olcsó szerelmi kaland reményében áll szóba vele, Ágnes kénytelen belenyugodni addigi sorsába, ha nem akar a züllés útjára jutni. Másutt (*Elítélve, Elkésett, A gyámoltalan*) a vagyoni érdekekre alapozott házasság még súlyosabb következményekkel jár, olykor emberéletbe kerül. Az *Elítélve* asszonyhőse (Klemi) néhány hétig falun tartózkodik, ahol egykori szerelmével találkozgat. Visszatérése után szokatlanul kedvesen bánik férjével, ami gyanút kelt a férfiban, s attól rettegve, hogy az tudomást szerez terhességéről, öngyilkosságba menekül. S a férj követi példáját.

Más novellákban a kispolgári asszonyságok álszent, kicsinyes érzelmvilága és magatartása körvonalazódik. A gazdag boltosné "nagylelkűen" magához fogadja özvegyen maradt hajdani barátnőjét, de csak azért, hogy mint ingyen-cselédet kihasználja és életét megkeserítse (*A könyörülő asszony*). *A székek* című novella szomszédasszonyai egyetlen szék miatt vesznek össze és válnak halálos ellenségekké; János, a mészáros, aki éveken át kénytelen eltűnni felesége rigolyáit, groteszk módon -- csak az asszony hirtelen halálával szerezheti meg otthona szabad használatának örömét (*A tiszta ház*). Ezekben a novellákban nem is annyira a leleplezés a fontos -- írja Mezei József --, mint inkább "annak hirdetése, hogy valami elromlott az életben, nagy erkölcsi rengést jelez az emberi lelkek szeizmográfja (...), éppen az a realisztikus, hogy két világ, a nemesi és a polgári, vonzza és taszítja egymást örök-ké idegenül. Az egyik gögös és felelőtlen, a másik kicsinyesen és tunyán álmodozó."¹⁴

Ezek a humán- és erkölcsromboló erők a falu világát sem kímélik, a vagyoni és szociális rétegződés itt is súlyos következményeket okoz az emberi sorsokban és kapcsolatokban. Itt valamelyest erőteljesebb az ellenállás-védekezés gesztusa, és talán épp ezért kevesebb a tragikomikus és groteszk elem a szituációteremtésben és jellemábrázolásban, több a drámaiság és a tragikum, balladaibb jellegű a gondolati-érzelmi atmoszféra. Ám a tanulság nem kevésbé lesújtó. A *Paraszt szégyen* nincstelen, de szemrevaló parasztlányát (Eszti), a módos gazdaleány (Marci) "hírbe hozza" a falu előtt, hogy vagyontalan kedvesét eltávolítva tőle, könnyebben megkaparinthassa; a gazdag fogadóslány magának akarja megtartani a férfit, akit felesége és gyermeke hiába vár (*Két fehérnép*); Jusztin, a módos parasztgazda leánya lelkiileg belerokkan abba, hogy gögös apja durván eltiltotta a háztól és öngyilkosságba taszította vagyontalan udvarlóját, a katonaságtól szabadságra hazatért legényt (*Az öreg gazdák beszélgetnek*).

Még tragikusabb következményeket lát Petelei a lét periferiájára szorult kisemberek, a leginkább "megalázottak és megszorítottak" sorsában, akikről már publicistaként is emberközelből tájékozódhatott és együttérzéssel vallott.¹⁵ Joggal nevezi őt (novellisztikája alapján) Németh G. Béla elsősorban "a válságba jutott kisember írója"-nak, "aki érzékeli, hogy az érvényüket veszített, de a társadalomra rámeredezett régi szerkezetek s az alattuk formálódó újak ütköző anarchiájában, össze nem illésében mint sérülhet meg, szenvedhet, s lehet torzan arányvesztővé a szerkezet minden tagja. Lent is, fönt is egyaránt; bár, a nehézkedés törvényének megfelelően, főleg lent".¹⁶ Börtönbe kerül a háromgyermekes családapja, mert karácsony estéjén játékot lopott beteg kislányának, s miközben raboskodik, kislánya meghal (*A tolvaj*); a kis boltosinas, akit özvegyen maradt édesapja városra szegődtetett, végképp megbélyegzett, bűnös emberré válik ismerősei szemében, mert a "segéd úr" étel-italféléket hordat vele magának a tulajdonos boltjából, s ráadásul -- évek múltán is éppen ő alázza meg, akinek a kedvéért annak idején lopásra szánta magát (*A folt*). De még szálnalmasabb az apátlan-anyátlan gyermekek, a családi-házastársi viszályok, erkölcsi kilengések áldozatainak sorsa (*Az anya kicsiben, Kislány baja, Egy kisfiú története*). Velük kapcsolatban Petelei az elsők között szól (Reviczkyvel, Bródyval egyidejűleg) arról, hogy az urbanizáció és a vagyoni érdekerekre épülő házasság, szociális kiszolgáltatottság milyen tragikus következményekkel jár. Mivel a város gondtalan, "úri" életforma lehetőségét ígéri, ártatlan és naiv lányok sodródnak a városi urak hálójába, a morális züllés lejtőjére (*A csikos szörcs, Gát a lejtőn, Balog Eszti elment*). Igaz, a válságos helyzetek alakulását is olykor éppen a gyerek szerepe fordítja a pozitív megoldás irányába (*Emlékek, Kaland, Klára, az anya, Az óra*).

4. Petelei alakjai tehát a vidéki hétköznapiak egyhangúságában őrlődnek vágyaikkal, emberségükkel. Életszerűen "kitalált" és jellemzett, analóg-fiktív szereplői ők a századvégi társadalomnak, jóval innen a fantasztikumon, közel a mindennapok realitásához. Említettük, többségüket élőmodellekről mintázta meg, akikkel családja, kisvárosi szomszédsága körében vagy sétái, utazgatásai közben ismerkedett meg. Érdekesekek és sokatmondóak -- épp a valóságközeli jellem- és helyzetrajz tekintetében -- "beszélő" nevei, amelyek (egyéb eljárásokkal, eszközökkel együtt) sokféle hangulat, magatartás-elem kifejezői (rokonszenv, megbocsátó derű, fanyar ironia, éles szarkazmus, bágyadt melankólia, megvetés, harag). Gyermekkori eszmélkedésében (a családi hagyomány szerint¹⁷) nagy szerepet játszott "Rebi néni" (Eránosz Rebeka), a népes Petelei-ház jóságos "védőangyala", a pártában maradt távoli rokon, aki mintha anyja lett volna, féltő gonddal nevelte, és képzeletét, mesevilágát alakította. Rebi néni alakja (Annamária, Klára, Veronika vagy más néven) számos novellában felismerhető. Így például a *Jer édes a karomba* hősnőjében: "Annamária néni vén leány, egy jólelkű, mindennel megelégedő ártatlan lélek, aki sohase gondolt világi multságokra, aki tán sohase volt fiatal, egész életében szolgált és szeretett (...). Ő bizonyosan úgy született, ama szelíd szemekkel, csontos, barna arccal, vértelen, keskeny ajakkal (...), munkától bogos ujjakkal; ama kávészínű, minden divatot megtagadó, feszesen álló ruhával; és ily külső díszek nélkül szűkölködve, más se vette észre s ő se tudhatta, hogy néki valami neme volna, és ah! bizonyára vágyó szemmel sohase méregette végig őt férfiszem, s ama dolgos kezét férfiújj nem érintette szerelmes indulattal...". Az *édesanya* c. novella hősnője, a vén dada (Klára) türelmesen engedelmeskedik az elkényeztetett gyerek szeszélyeinek, táncol is, ha ez úgy kívánja; az apjától kapott levelet is neki kell felolvasnia, mert ő "jobban olvassa", mint bárki más. És Rebi nénire emlékeztet *Az óra* Veronikája is, aki buzgón imádkozik a misén, és titkolt csalódásán s haragján felülemelkedve -- megértő száналommal és szeretettel veszi gondjaiba volt jegyesének kislányát. Petelei az előkelősködő, a tönkrement, de társadalmi rangjukkal hivaikodó szereplőinek gyakran ad szokatlan, feltűnő nevet, s erre ő maga is utal ironikusan: "...a jelesebb fiúk részére jelesebbnek tartva a szebb nevű Alfréd, Elemér stb. fiúkat" (*A kis Gáspárovics*). A *Lobbanás az alkonyatban* hősnői "idegen hölgyek"; Vilhelmina asszonyosság "kissé érett, sőt elvirágzó"; "a leányt Virginiának hívták. Dallamos, ritmikus, a s úri név ez". A csalással hirtelen meggazdagodott Lakatos Márton a magukat arisztokrata-ivadékoknak vélt "unokái" előtt így végrendelkezik: "Elég ha csak te, méltóságos unokám (gondolom, Szilárdnak hívnak), meg a nénéd, Adelaid, a reménybeli báróné, és húgod (nem Melániának hívjátok-e?, mert az ilyen fene cifra úri neveket nehezen tartja az eszében egy ilyen vén paraszt." Vagy: a *Fekete tulipán* úrhatnám asszonya nem keresztelteti fiát Salamonnak -- ahogyan apját-nagyapját hívták --,

inkább *Aurélnak*: "Mert igaz: egy Salamon nevű fiatal úr, ha neki úgy tetszik, kukk-ra dobhatja a pantofliját az utcán, de egy Aurél nevezetű úrfi gombos stiklit hord, amit nem rúghat le." Egyik-másik novellaszereplő neve félreérthetetlenül jellemzi hordozóját. *Árva* Lotti, a gyámoltalan és alázatos városi írnok ("Domine Árva") leánya, nemcsak apja révén, hanem önnön sorsában is tényleg "árva", magányos (*Árva Lotti*); *Kis* Dénes, *Az óra* fennhéjázó, piperkőc fiatalembere valóban "kis"-sé zsugorodik a novella fiatal tisztartójával (Károlyval) szemben, aki viszont emberséges, határozott jellem; *Kis* Farkast, a *Gychemma* merész álmokat szövögető tanár-hőst pedig nevéhez illően lenézi, megsemmisíti a pükhendi kisvárosi környezet. Alakjait az író gyakran teljes nevükön vezeti be a történetbe, aztán szinte egyidőben azzal, hogy közel kerülnek az olvasóhoz, már csak keresztnevükön, sőt becenevükön emlegeti, így is érzékeltetve a közvetlenséget (ami persze nem föltétlenül rokonszenvet jelent!). *Katalin*, Baranyai Katica, a missziós-fanatikus vénkisasszony saját, túlvilágon vélt üdvösségeért itt, a földön mások boldogságát igyekszik tönkretenni (*Mayer, a zsidó suszter*); *Kata*, a "vén, bosszús, zápon maradt vénleány", aki "tán sohasem volt elégedett életében", gonoszkodó zsörtölődéseivel megkeseríti a magához fogadott Jusztin életét (*A könyörülő asszony*); *Cifra* Katit, a város fertőjében elveszett falusi lányt, környezete illeti "cifra" jelzővel, az elutasítás és megvetés jeleként. Mégis, ő menti meg a hasonló sorstól fenyegetett falusi leánykát, földijét a veszélytől (*A csikos szörtes*). A névhasználat olykor ellentétes belső tulajdonságokra utal: az özvegyen maradt *Édes* Gergelyné *Keserű* úrhoz küldi a cselédlányt vásárló-könyvért (*A székek*), jelezve, hogy férje halála után az árakat most már utólag is megbeszélhetik. Jellemző az is, hogy Petelei a gyermek-szereplőknek nem ad rosszálló árnyalatú gúnyneveket, nem tesz különbséget a törvényes és törvénytelen gyermek között (sőt ez utóbbihoz még több szeretettel közeledik), novelláiban a sokszor előforduló Zsuzsika, Mari, Jóska, Jánoska, Rózsika nevek megértő rokonszenvéről, meghitt közvetlenségéről tanúskodnak.

5. Kétségtelen, Petelei egész írói világát a nagyfokú zártság jellemzi, novellisztikája nem a nagyság, monumentalitás, hanem a kisszerűség, mozaikszerű szétdaraboltság hatását kelti. Művei olvastán nem a mozgalmasság, hanem a statikus jelleg tűnik szemünkbe. Az író ezekben többnyire "pillanatfelvételeket" készít, helyzeteket, magatartásformákat, gesztusokat ír le, s a külső történésfolyamatnak, a konvencionális cselekménynek legfeljebb csak annyi szerepet juttat a kompozícióban, amennyi egy-egy sorsdöntő lépésnek, mint következménynek, a megindoklásához föltétlenül szükséges. Ezért -- néhány nagyobb lélegzetű elbeszélés kivételével (*Emlékek*, *A fülemile*, *Egy asszonyért*, *Jetti*), amelyekben még helyenként romantikus-anekdotikus elemek is felbukkannak -- legtöbb novellájában a részletes lélekrajz, finoman árnyalt leírások, táj- és hangulatképek töltik ki a szélesebb kereteket.

Épp a valóságközeli fiktív modellálás érdekében -- s alkata, tehetsége sugallatai szerint is -- találja leginkább alkalmas műformának a rajz- és tárcanovellát, amelynek sajátos, egyéni változatait -- mint korábban már jeleztük --(számos kortársához hasonlóan) az újságírói-publicisztikai gyakorlatban alakítja ki, majd csiszolja, tökéletesíti. A hírlap tárcarovatában, a "vonal alatt" közölt írásnak tudvalevően rövidnek kellett lennie, s a rövidség mértéktartást követelt a meseszövegben és szerkesztésben egyaránt. "Petelei avatott kézzel dolgozta ki ezt a miniatűr műfajt -- állapítja meg Bisztray Gyula --. Többnyire csak egy-egy jelenetet, egy alakot, egyetlen helyzetet vagy hangulatot vetett papírra; úgy azonban, hogy a vázlat a ki nem rajzolt vonalakat, összefüggéseket, az előzményeket, a háttért is sejtessen és megérttesse."¹⁸ Galamb Sándor szerint: "a bemutatásnak e szándékosan torzó volta (...) a ballada hézagossá kifejezőmódjával tart rokonságot, vagy még távolabbi példát keresve, Rembrandt képeihez hasonlít, amelyeknek csak egyes részeire vetül fény, a többi sejtelmes homályban marad"¹⁹. És tegyük hozzá: mivel az író röviden sokat (minél többet) igyekszik elmondani, szavainak annál nagyobb az értelmi és hangulati megterheltsége, jelentéssége, s a tárgyak, emberalakok, helyzetek rajza annál frapánsabban, de nem csekélyebb hitelességgel villantják fel a gondolati-érzelmi lényegét -- az írói "üzenetet".

Való igaz: Petelei jellegzetesen átmeneti kor, a "fin de siècle" életérzésének a megszólaltatója, a fáradt lemondásé, rezignációé, ami azonban korántsem valamiféle megfoghatatlan, romantikusan "kitalált" miliőben, hanem a vidéki hétköznapiak közvetlen realitásában gyökerezik. Keserű kiábrándultsággal látja és láttatja az életet, idillikus mesékkal, szép illúziókkal nem andalítja olvasóit. Könnyű szórakozást, felüdülést valóban nem kínálnak az ő novellái, miként a balladák és sorstragédiák sem, amelyekkel megannyi rokon vonást mutatnak. Egyebek mellett bizonyára ezért is maradt évtizedeken át mindmáig -- ahogyan számos méltatója őt nevezi -- csupán az "írók írója". Ám ez sem kevés.

JEGYZETEK

1. J. Kleiner: *Fikcja intelektualna w literaturze* (1922) (Az intellektuális fikció az irodalomban); idézi: Henryk Markiewicz: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Gondolat, Bp., 1968. 95.
2. Markiewicz, uo., 99.
3. A. Gide: *A pénzhamisítók*, ford.: Gyergyai Albert. Bp., 1966. 183--184.
4. Markiewicz, i. m., 101--102.

5. R. Ingarden: *O dziele literackim* (1931) (Az irodalmi műről.) Varsó, 1960. 238--239.; Markiewicz, i. m. 103.
6. Péczely László: *Bevezetés a műelemzésbe*. Gondolat, Bp., 1973. 225.
7. Markiewicz, i. m., 112.
8. *A magyar irodalom története*, IV., Bp., 1965. 788.
9. Több mint félezer cikke, tárcaírása között számos olyan olvasható, amelyek publicisztikai előváltozatai egyik-másik novellájának.
10. Gyalui Farkas: *Első és utolsó találkozásom Petelei Istvámmal*. Erdélyi Almanach. Kolozsvár, 1925. 62.
11. Az író kéziratok hagyatékából először Bisztray Gyula tette közzé, Petelei István: Lobbanás az alkonyatban c. novella-válogatásban. Bp., Szépirodalmi, 1955.
12. *A Vlegyászán*, I--III. Kolozsvári Közlöny, 1984. szept. 29.--okt. 5.; *Irkaferka*, I--IX. uo., 1885. aug. 5.--aug. 23.
13. Bedőházy János: *Petelei Istvánról*. Erdélyi Múzeum, 1914. 343.
14. *A magyar irodalom története 1849--1905*. Bp., Gondolat, 1963. 344.
15. Petelei a három kolozsvári lapban sokat cikkezett a perdita-témáról, a nők szociális helyzetének javításáról és gyermekvédelmi intézetek, nevelőotthonok létesítéséről.
16. Németh G. Béla: *Századutóról -- századelőről*. Magvető, 1985. 130.
17. Ld. Bisztray Gyula: *Petelei István családja*. Bp., 1949.
18. Bevezetés a Lobbanás az alkonyatban c. Petelei-kötethez, 15.
19. Galamb Sándor: *Költészetünk fordulata a múlt század utolsó harmadában*. Napkelet, 1923. 10. sz., 902.

A TÉR ÉS AZ IDŐ EGY MAGYAR PIKARESZK REGÉNYBEN
TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: KAKUK MARCI

ABSTRACT: Die Studie beschäftigt sich hauptsächlich mit dem pikaresken Roman in der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Sie führt eine Untersuchung nach der Typologie Mihail Bahtyins durch und weist durch eine Analyse der Kronotopos-Struktur nach, dass es sich um ein Kunstwerk pikaresken Charakters handelt. Weiterhin wird aufgezeigt, dass der Schriftsteller sich des in der ungarischen Prosaliteratur üblichen Anekdotismus bedient und diesen mit dem Lebensmaterial füllt, das kennzeichnend für die "Grossform" des Romans ist. Dadurch erreicht der Autor die statische Struktur des pikaresken Romans.

Die Studie untersucht das Anekdotische der Ich - Erzählhaltung und die Person des zur klar-konturierten Persönlichkeit erhobenen Ich - Erzählers, der gleichzeitig der Hauptprotagonist ist. Sie setzt sich mit dem Weltbild des Schriftstellers auseinander und stellt dabei summarisch fest, dass die künstlerische Einheit von Weltbild und Romanform den speziellen ästhetischen Wert des Werkes ausmacht.

A huszadik századi magyar elbeszélő irodalom leginkább pikareszk látásmóddal megalkotott műve Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marci* című regénye. A szakirodalom általában említi azokat a rokon vonásokat, amelyek a klasszikus pikareszk változatos alakzataihoz kapcsolják az írónak ezt az alkotását, de még a legigényesebb megközelítések is - mind regénypoétikai szempontból, mind a regényvilág egészét tekintve -- csak másodrendűnek tekintik ezt a jellegzetességét¹. Ismerünk azonban olyan vélekedést is, mely szerint Tersánszky *Kakuk Marci*-sorozata a "leginkább világirodalmi értékű" magyar pikareszk regény². Fontos regénytípológiai kérdésről van szó, hiszen ha bizonyítható az a feltételezés, hogy a *Kakuk Marci* világképének és struktúrájának szerves egységében megvalósult esztétikai érték a pikareszk regénypoétikai sajátosságai szerint értelmezhető leginkább, akkor a *Kakuk Marcival* mint a két világháború közötti magyar regény egyedi jelenségével kell számolnunk. Az esszéizáló és pszichologizáló tendenciák mellett egy olyan auto-

nóm művészi törekvéssel, amely a legősibb regényelem, a *kaland*, valamint a magyar elbeszélő irodalom örökségeként felfogható *anekdota* egybeépítésével a cselekményes regény életképességét bizonyítja.

Alapvető regényelméleti tételünk szerint az epikus világalkotás legfontosabb struktúraeleme a *kronotoposz*, amely e felfogás szerint leginkább alkalmas lehet tipológiai minősítésre³. A regényben érvényesülő tér- és időbeli viszonylatok eldöntik a cselekmény jellegét, illetőleg éppen a mű eseménysorát szervezik cselekménnyé; a kronotopikus elemek rendszerében megszervezett és elrendezett cselekmény a személyiségépítés, a tettek, cselekedetek közege is egyúttal; s végül a kronotoposz függőségében létező cselekmény és jellemek együttesen hozzák létre a regény világképét, a mű jelentését. Biztosítják annak egységét, s mint lehetséges világot a befogadó (olvasó) számára elfogadhatóvá teszik az epikus fikciót. Ily módon a kronotoposz, illetőleg a kronotopikus mozzanatok elsődlegessége vitathatatlan, s ezért indokolt, hogy vállalt feladatunk, a *Kakuk Marci* regénytípológiai értelmezésének teljesítése érdekében először a tér-idő viszonylatokat vegyük szemügyre.

A *Kakuk Marci*-sorozat lazán kapcsolódó darabjainak eseménysorát a *biográfiai idő* két fontos mozzanata fogja egybe. Marci elárvulása, a "rendesen tisztálkodó társadalomból" való kiszakadása, hányódásainak kezdete szülővárosában az egyik életrajzi időmozzanat (ekkor a "kis Marci tizenegy-tizenkét éves volt" -- írja róla Tersánszky a Bevezetésben), a másik pedig az az objektív időbeliségében meghatározhatatlanabb kronotopikus mozzanat, amikor a főhős kalandjaiból hazaérkezve újra szülővárosával, Málnás-Újvárossal szembesül: "...Szedem hát magam, és csak úgy, erre-arra barangolva tartok az országúton meg mezőn, ahogy jön, a város felé. Gyűjtök egy csokorba vadvirágot, hogy mindjárt kedveskedjek Annuskának, ha találkozzunk... Nézdlegélek magamnak, mit változott a város környéke a sok év alatt, hogy nem voltam itt..." -- mondja az otthonteremtés reménységével várakozó Katzky Márton a sorozat utolsó darabjában, az *Annuska* (1941) című rész végén. Majd a befejezésben: "Engemet azóta itt tartanak maguknál Makovitsné meg a lánya, Annuska. Ihasznomat veszik, meg kell hagyni, sokban. Pedig nem kopik el kezem-lábam a dologban... És nagyon hazudnék, ha azt állítanám, valaha is, valahol is, jobban folyt a sorom... Áldás, békesség legyen mindnyájunkkal!"

Az idézett részletekben olvasható és a főhős időtudatának jellegzetességét pontosan közvetítő kitételek -- "sok év alatt", "azóta", "valaha" -- elmosás a kalandjait tizenegy-tizenkét éves korában kezdő Marci ekkori életkorát, ami jelzi azt is, hogy a biográfiai idő két szélső mozzanata között nem a biológiai lépték tagolja a regényidőt.

Marcinak vannak ugyan objektív időélményei, de ezek nem alakítják személyiségét, nem formálják nézeteit a világról, csupán rendszerint egy-egy újabb epi-

zód előadását vezetik be. Jellegzetes példákat idézhetünk! Kukuj, a kőműves sértett bosszúból megöli a kéményseprő legényt, aminek előadását Marci így vezeti be: "Rá tán a második vasárnap volt aztán a borzasztóság, ami mintha most is előttem volna... (Kakuk Marci ifjúsága, 1922); a szekeres Kasosnál a múltó idő elveszíti objektív minőségét: "Na, így múlt el egy nap, kettő, három, azt sem tudom, hány. Nem volt semmi bajom"; a gügye Jánoska megszelídítésének epizódjait ismét rá jellemző időbeli töredezettséggel tagolja: "Ezt is csudára beszéltek rólam egymás közt, hogy én egy-két hete csak, mégis jobban észhez hoztam ezt a hülye Jánoskát, mint ez a vén kocsisné, aki nyolc éve mosdatja, fekteti, eteti" (Az amerikai örökség, 1941); a borzas-sárgapataki kalandot Marci az előtte lezajló vándorlás idejének hozzávetőleges megjelölésével készíti elő, de hogy ez alatt mi történt, s hogy akkori élményeit hogyan dolgozta fel, az számára itt már mellékes: "Elég az hozzá, hogy csak ott érdemes kezdem maguknak, amikor már jó másfél hónapos tekergés után elértünk egy helyre a hegyek között".

A sérült galamb gyógyításának epizódját a történet szempontjából újra csak mellékes időbeliségre történő utalás készíti elő: "De csak mondjam tovább, ami legjobba estem bele itten, tán másfél hétre rá sem, hogy itt voltam..."; a bányatelepi merénylet, Henkerszky bánya felügyelő meggyilkolása után Marcinak és Somának menekülni kell, de a közben eltelt idő már tárgyyszerű kontúrjait is elveszíti: "Hány nap telt el erre, hány nem? Nem sok? ... Így neki Somával megint a világnak" (Kakuk Marci a zendülők közt, 1934); a vadkecskékkal történt találkozás regénybeli idejére is elegendőnek tart egy rövid utalást a narrátor-főhős, noha az olvasó egyáltalán nem tudja, hogy a vándorlás hanyadik, melyik esztendejében járunk éppen: "Már jól benn szeptemberben jártunk, amikor ez történt..."; a biológiai-életrajzi időre minduntalan ránő a kaland hétköznapi ideje: "Csakis ott töltöttünk Somával ennél a Habrincsnál, nem is tudom, tán két hetet is (Kakuk Marci vadászkalandja, 1934); ez utóbbira ismételt példaként említhetjük a bihaleggebdi Nagykocsmában várakozó korteskedő Marci szavait, melyekkel a Somától érkezett levél epizódját előlegezi: "De mind elég már ebből. Azon kezdek inkább, mikor Soma jelentkezett... És hogyan is jelentkezett? Aznap délután, éppen negyednap, ha jól tudom, erősen összejöttem a cseléddel és a csaplárnéval..." (Kakuk Marci kortesúton, 1937).

Példáinkat kiegészíthetjük még a mindennapi események töredezett időképeivel: hanem egyszer egy este, egyszer csak jön haza Soma, jövök egyszer éppen a piacról, másnap még nyújtóztam finoman a pokróc alatt, télvíz ideje is eljött, egyszerre csak eszembe jutott, egyszerre elmúlt a kedvem, kezdett éppen alkonyodni, másnap azután, rá pár napra stb.

A Kakuk Marci-sorozat hétköznapi kalandidejének töredezettsége különösen elmosza az események *történelmi idejének* pontos kereteit. Nincs egyetlen konkrét

évszám vagy történelmi esemény, aminek regényszervező, formaképző funkciója lenne, netán alakítaná a szereplők személyiségét vagy beleszólna életútjuk alakulásába. Az olvasó persze tudja (tudhatja), hogy Marci és Soma kalandjai a századforduló körüli időkben estek meg, hiszen erről Tersánszky vallomása is eligazítja: "...a Kakuk Marci egyik különben nagyon jóindulatú műbírálója 1930 körül úgy ír Kakuk Marciról, mintha élete vele egyidejűleg zajlanék le. Ezt lehet a regénynek dícséretére is írni, mert időállásáról tanúskodik. Ámde még több félreértésre adhat okot. Ennek kikerülése végett adjuk itt előljáróban közre, hogy Kakuk Marci életének és kalandjainak ideje a múlt század 80-as éveitől egészen az első világháborúig terjed bezárólag".

Magában a regényben azonban ez a történelmi idő nem a realista nagyregény objektív kronológiájával valósul meg -- de nem is válik a lélektani regény hősének tudattartamává --, hanem a hétköznapi kalandok kronotopikus mozzanataiban objektívalódik. Ilyen történelmi-szociológiai jelentéseket hordozó mozzanatoknak foghatók fel például a mezőgazdaság kapitalizálódására utaló málnási vasútépítés, a századvégi szocialisztikus mozgalmakat felvillantó borzas-sárgapataki munkás-zendülés, a Monarchia politikai harcait ironikusan megjelenítő bihalgebbedi és pockosremetei kortesháború vagy az író szülővárosával, Nagybányával azonosítható Málnás-Újváros jellegzetes helyszínei és alakjai (malom, olajtörő, üveggyár, piac, vendéglő stb.). Éppen ezek a kalandokban jelentkező kronotopikus mozzanatok teszik egyértelművé, hogy a cselekmény alapját az Osztrák--Magyar Monarchia idő- és térközegei alkotják, s hogy ebben az idő -- mint regényszervező struktúraelem -- a fejlődésregény objektív történelmi-szociológiai információkat hordozó kronológiájával és kauzalitásával ellentétben az epizódok halmazában válik töredezetté, a pikareszkre jellemző törmelékidővé.

Marci és Soma létformája a vándorlás, ami nemcsak a mindennapok töredezett kalandidejét alakítja ki, hanem a *térközegek* gazdagon áramló változásait is. Amennyiben a regénybeli Málnás-Újváros modellje Nagybánya, -- a szakirodalom már alaposan feltárta az azonosítható motívumokat⁴ --, a tágabb földrajzi tér is könnyen azonosítható Tersánszky gyermek- és ifjúkori élményeinek színterével. A századfordulón Szatmár megyében, Erdély és az Alföld határán, az író által jól ismert otthoni tájon mozognak a regény szereplői: cigányok, csavargók, piaci tekergők, iparosok, polgárok, ügyvédek és hivatalnokok, gazdag parasztok, bérlők, cselédek, napszámosok, bányatelepi munkások és uraik, kisvárosi értelmiségiek, színészek, dzsentrik, kupecok és vásároló hamiskártyások, csendőrök és örömlányok, vendéglősök, vadászó és a választásokat manipuláló arisztokraták, ezek szolgáinak siserahada, kocsmárosok és fináncok, jegyzők és szolgabírák stb. -- a századvégi, századforduló-korabeli vidéki Magyarország jellegzetes alakjai. Mindmegannyi vál-

tozó térközeget is jelez, s közöttük Soma kíséretében fizikai fennmaradásáért és személyiségének autonómiájáért folytatja "szabadságharcát" Tersánszky kedves pikaró hőse, Kakuk Marci, becsületes nevén Katzky Márton. Kalandos epizódok során váltakoznak az alakok és a helyszínek (a sorozat egyes darabjai -- különösen a vadászkaland és a kortesút változó terenumai bizonyítják ezt -- még többrétegű térközegekre tagolódnak), kialakítva ily módon egy olyan sodró eseményességet, melynek legfontosabb kronotopikus jellegzetessége a térbeliség primátussága. A tér minden: hordozója a regény történelmi-szociológiai információs anyagának, területe a hős vándorlásainak és egyszersmind tapasztalatokat nyújtó valóság is számára.

Az epizódok sorából összeálló kalandok "a mese természetes folyása" szerint zajlanak, állandó mozgást biztosítanak. E mozgás fő jellegzetességét már Makay Gusztáv megfigyelte máig érvényes kitűnő tanulmányában, amit a teljes Kakuk Marci első megjelenése alkalmából közölt a Magyar Csillag 1942-es karácsonyi számában⁵. Miután megállapította, hogy "bizony formátlan ez a regény", azt is észrevette hogy a sorozat egyes darabjai egyfajta ritmus szerint kapcsolódnak egymáshoz: Kakuk Marci mindig befurakodik valahová szolgálatra -- jellegzetes pikareszk vonás! --, ahol ravaszságával, "okos gyávaságával", talán önfenntartó egészséges reflexeivel már éppen jól érzi magát, amikor mindig közbejön valami: "a sors, vagy a végzet küldötte, Soma", és újból menni kell. (Ezt Marci legtöbbször bölcsen tudomásul is veszi. "Innen, koma tova, de hova?" -- mondogatja magának vándorlásának ismétlődő fordulataikor.)

Marci elárvulása után szülővárosában hányódik egy ideig: a bőgőt hordozza a cigányok után, Zacharné rákapatja az italra, majd kölyök létére "ráveszi a rosszra", szolgál a mézeskalácsos Makovitsnénál, az olajtörös Kasosnál, Soma beszerzi "hetesnek" az ügyvédhez, de egy véletlen folytán (Zoltika, az ügyvéd kislánya megeszi Marci bagóját) kicsöppent a jó helyről (Kakuk Marci ifjúsága). Szerencséjére az olajtörös Kasos bejuttatja őt szolgálatra öccséhez, a szekeres Kasoshoz. Itt Málnáson leleplezi a segédjegyző csalását, ügyes furfanggal kezeli a lüke Jánoskát, megkedvelteti magát a gazdáékkal, Kasosné kegyeibe férkőzik, de a szerelemből és jóléltből kitaszítja Soma gyalázatos ármánykodása (Az amerikai örökség). Kibékült azonban "szusztársával" és "akkor nyáron" együtt csavarogtak, "munkát kerestek" ahogyan mondja, erkölcsössé színezve tettüket. Borzas-Sárgapatakon, illetve a bányaatelepen Marcit megszeretik az igazgatóék, ahová kertészként elszegődik, nagy szerelemben él Csurinyák Eszttel, csakhogy a "dinamitózó" Soma miatt menekülni kell (Kakuk Marci a zendülők között). Közösen hányódnak tovább, majd Takoss Johanna "szállodai alkalmazott" szerelmi kegyeit mindketten élvezve jutnak el a lány szülőföldjére a hegyek közé. Itt Marci még csak jól érezné magát, de Somát a rendőrség körözi, s miután a vadkecskevadászatra az uraktól kapott pénzt is elherdálja,

elég becstelenül magára hagyja vándorló sorstársát. Marci -- megelégedve a sors "játékait" --, igazi pikaró hősként nyugalomra vágyik: "Hazavergődök én valahogy a városomba! Erre vágytam már legjobban. Volt is tizenöt forintom útravalónak" -- olvassuk vallomását (Kakuk Marci vadászkalandja).

Útközben kerül véletlenül a komédiások közé. Csorrantóson színházi kellékes, egyszer "hősszínészként" is szerepel, szerelmi kalandokba keveredik többször is, társaival eljut a "sóogoregyletbe", ahol az örömlányok között újabb tapasztalatokat nyújtó tragikomikus kalandokba sodródik (Kakuk Marci a hősszínész). A színtársulat viszi újra szülővárosába, ahol ismét a váratlanul felbukkanó Soma rántja bele a korteskedésbe. Marci akkor úgy érzi ugyan, hogy most bejutottak a "társadalomba" az urak közé, de a bihalgebbedi korteskedés (szerelmeskedés, evés-ivás stb.) és a pockosremetei követválasztás -- mindkettő remek karikatúrája a Monarchia politikai csatározásainak! -- kudarca után ismét csak kiestek a jómódból. Soma sikkasztása és ravaszkodásai újra az országútra juttatták őket (Kakuk Marci kortesúton).

Hazafelé tartva még változatos, színes kalandokban van részük Soma gyermekkori pajtásának, a finánc Grepitzer Rudinak az oldalán, kinek szenvedélye és rajongása Marcit végül révbe juttatja: a mézeskalácsos Makovitsnének időközben felcseperedett lánya, Annuska fogadja be szerelmébe és otthonába (Annuska). A sor még folytatható lenne, de a kalandok itt a pikareszk törvényei szerint a "rendes életbe" történt "megérkezéssel" lezárulnak. (A sorozat fabulája is bizonyítja, hogy a mű eseménysora valóban nem oksági kronológia szerint alakul, térbeli változásaival csupán az egyes részek között teremt igen laza kapcsolatot, miáltal az egységes nagyregény illúzióját kelti.)

A Makay Gusztáv által említett "ritmikus mozgás" láthatóan egyazon séma szerint történik: Marci (és Soma) elszegődése, majd a különböző kényszerítő körülmények miatt bekövetkezett továbbállása olyan retardáló akadály-mozzanatoknak minősíthetők, amelyek "szabályozzák" a cselekményt. Az ismétlődő kalandok metaszeteire tagolódik az eseménysor, ami a fejlődésregény oksági logikája helyett egyazon pszichés reakcióra készíti a hőst: a védekezésre, az önfenntartásra, autonómiájának megőrzésére. A hős által nem változik a világ, és a világ nem változtatja a hős jellemét, noha e viszony térbeli elemei állandó mozgásban vannak.

A vándorregényre, a pikareszkre jellemző kronotopikus motívumok ismétlődése biztosítja a regényvilág mozgását. E motívumok közül legfontosabb természetesen az *út* (*országút*), ami Marci és Soma alapvető létformájának, a vándorlásnak színtere, de lényegesnek tekinthető még a *vásár- és piactér* vagy a *fogadó* (*szálloda, vendéglő, kocsmá*), ahol ugyancsak fontos események történnek. Mindhárom toposz a *találkozások* színtere, amit igen gyakran a legősibb kalandregényekre jellemző egyik fontos romaneszk-elem, a *véletlen* kísér⁶.

Marci életének fordulatai az így kialakuló "ritmus" szerint következnek: a málnás-újbárosi Elefántkebel vendéglő a Kasos-epizódok szerveződésének színtere, majd a korteskedés kezdete is ide kapcsolódik; a borzas-sárgapataki országúton "munkát kereső" Somáék vándorlásának intermezzója a bányatelepi zendülés, amelynek központja a kocsmá; a vadászkalandokat megelőző városi kaland a Kakas fogadóban zajlik, ahol az éppen oda vetődő "szusztársakat" nemcsak a hamiskártyás Mátyéval és Orosz úrral hozza össze a sors, hanem Kisfentőssyvel is, Tersánszky egyik legszínesebben felvillantott dzsentri-hőisével; a csorrantósi Nagyvendéglő a színészélet változatos epizódokat sorjáztató helyszíne, és a kis mezővárosban Marci tapasztalatain keresztül nyerünk bepillantást a vidéki nyilvánosházba is, amit az író leleményes eufémizmussal "sógoregyletnek" tisztel; a bihalgebbedi Nagykocsmá a kormánypártnak korteskedő Marci főhadiszállása, míg a negyvennyolcasok a Cifra-csárdában ütik fel tanyájukat; a pockosremetei választási kudarc után "a városon túl, az országúton leltem meg én is Somát, -- meséli Marci --, mint a száműzöttet, velem együtt"; az országúton találkoznak véletlenül Grepitzer Rudival, és éppen a finánc társaiként anekdotikus kalandokat átélve jutnak el Galambosfára, Tótjegegyésre, majd a fentősi Hámán-kocsmába; az itt történt események -- a mézeskalácsos Makovitsné lányának, Annuskának a történetbe léptetése -- vezetik el végül Málnás-Újbárosba az egyébként is hazavágyó Kakuk Marcit.

Az említett toposzok mozgása természetesen idődimenziók nélkül elképzelhetetlen, csak hogy e mozgás fő kronotopikus jellemzője, hogy a hősök mindig azonos képlet szerint ismétlődő térben vándorolnak -- amint erről az előbbieken már szoltunk -- időélményük csupán a kaland határáig terjed, a biológiai-életrajzi időre minduntalan rányő a kaland hétköznapi ideje. A Lazarillo-regénytől kezdve Lesage és Grimmelshausen művészetéig terjedő példák sora bizonyítja, hogy a pikareszk mozgásképlete ez, amelyről igen találóan írja Poszler György: "...Szüntelen mozgás, szüntelen egy helyben maradás. Mert az elemei mozognak, de nem változnak. A kaland mindig más, de sémája mindig azonos. A színterek mindig változnak, de sohasem alakulnak. A hős mindig más helyzetben van, de mindig azonos módon reagál. A pikareszk mozgásképlete tehát a változatlan elemek megforgatásából előálló áldinamika, az egymást semlegesítő mozgások látszatdinamikájából összetevődő, lényegi statika. A típus így zsákutca. Terméketlen és folytathatatlan. Fel kell nyitni a zárójelelt..." A Gil Blas és a Tom Jones már határeset -- írja Poszler György --, s jelzik, hogy a "zárójelek" a nevelési regény irányába, a fizikai vándorlás helyett a "pszichés vándorlás" irányába oldódtak fel⁷.

A nevelési regény, illetőleg a 19. századi realista fejlődésregény hagyományait mellőző *Kakuk Marci* esetében jogos lehet a kérdés: a 20. századi pszichológizáló és esszéizáló törekvések idején egyáltalán életre kelthető volt-e a 18. század

végére megmerevedett pikareszk regénystruktúra? Tersánszky írói leleményességét és művészi autonómiáját bizonyítja, hogy a magyar elbeszélő irodalomban eleven hagyományokkal rendelkező anekdotizmus lehetőségeit felhasználva valóságos életmozgásokkal töltötte meg a pikareszk sematizálódott alakzatát. Ennek legfeltűnőbb jelentkezése a már említett kalandregénytoposzok mozaikszerű anekdotikus betétekkel biztosított telítettsége, amelyek egyrészt feloldják Kakuk Marci helyzetének zártságát, másrészt részletrealizmusuk eseményes gazdagságával felkeltik az életábrázoló nagyepika teljességének illúzióját⁸.

Idézzük fel a regény néhány jellegzetes epizódját!

Kakuk Marci állóképszerű környezetét már szülővárosában mulatságosan vagy tragikomikusan poentfrozott betétek pezsdítik fel (pl. bőgőhordozás, dinnyelopás, a Lórika-epizód stb.), de magát a főhőst is egy anekdotikus véletlen (Zoltika, az ügyvéd kisleány megeszi Marci bagóját) "hozza mozgásba", indítja el vándorútra (Kakuk Marci ifjúsága). A második rész pikareszk alapsémáját -- a vándorló Marci elszegődik szolgálatra Málnásra a szekeres Kasoshoz -- egy kópéhoz méltó leleményes csínytevés tölti ki (Marci túsúrással "neveli" a lüke Jánoskát), amely folytonos ismétlődésével unalmas érdektelenségbe fulladna, ha monotóniáját nem törnék meg egy teret és időt váltó betét-elbeszélés érdekes izgalmai (Hertye bácsi havasi medvekalandja) és Marci szerelmi évdései Kasosnéval vagy adomázó emlékezései abból az időből, amikor a városban mint hirdető "plakát-embert" megbámulták, a színházban pedig nézője volt a kis "fecskefarkú" ember és egy kisasszonyka páros "vonyításának" (Az amerikai örökség). A borzas-sárgapataki zendülésben csak periférikus szerepet játszó Kakuk Marci viszonylagos tétlenségben élne a bányagazgató kertészeként -- a zendülésben Somáé az igazi főszerep --, ha a kerekre formált komikus és groteszk részletek (pl. a rózsafaültetés, a sérült galamb története, a papagáj meggyógyítása, kígyókaland, a szerelmi légyottok Csurinyák Esztivel, Luli nagysága fürdőző-jelenetei stb.) nem oldanák fel a helyzet epikaellenes statikusságát, noha ezeknek a részleteknek -- mint oksági összefüggéseknek -- nincs köztük a zendüléshez (Kakuk Marci a zendülők között).

Az anekdota teret megtöltő és a megmerevedni látszó elbeszélésstruktúrát továbbblendítő szerepét példázhatjuk még a regény egyik legérdekesebb epizódjának felidézésével. A zendülés után menekülő Marciék egy ideig a Kakas fogadóban tanyáznak, kártyázással, evéssel, ivással és szerelemmel mulatva az időt. Az ismert toposzok (országút, fogadó) "megforgatásából" eredő mozgás érdektelenül sematikus lenne -- hiszen új információt nem nyújtana --, ha két érdekes anekdotikus betét nem élénkítené fel az epizódot: Marci "mutyi pénzével" a hamiskártyás Orosz úr játszik egy ideig, majd megszökik a nyereménnyel, s nemcsak az egyébként ugyancsak hamisan kártyázó Somáékat csapja be, hanem a fogadó zárt közegéből

már kifelé irányítja hőseink figyelmét; közben megjelenik Kisfentőssy Gyula, és miután igazi úri passzióval fél-fél liter feketekávé megitat a cigánybanda ácsingózó muzsikusaival, hintóján az országútra, majd újabb kalandra viszi a bajba jutott "szusztársakat" (Kakuk Marci vadászkalandja).

Ez a regényvilágot szervező anekdotikus montázstechnika szinte hibátlanul működik, és amint a sorozat következő darabjai is bizonyítják -- kiváltképpen a kortesút mozgalmas részletei --, a kalandregény esztétikumának egyik fontos energiaforrását biztosítja. Az anekdotikus montázsok atmoszférája egy térben és időben elhelyezhető életközéget hitelesít, amelyben földrajzilag és szociológiailag azonosítható emberek mozognak. A bihalgebbedi és a pockosremetei fekete-sárga választási komédia korteseivel, csendőreivel, nyakas függetlenség-párti parasztjaival, a kövér vendéglőssel és a kikapós csaplárosnéval ugyanúgy kizárólagosan a századforduló korabeli vidéki Magyarországon képzelhető el, mint ahogyan Galambosfa, Tótjegenyés és Fentős körzetében is a magyar valóságban élő csőszök, cigányok, parasztok, kocsmárosok, fináncok és szolgabírák között élnek át mulatságos kalandjait vagy követik el csínyjeiket Tersánszky pikaró hősei.

A kalandregény hagyományos toposzait eseményes életanyaggal megtöltő anekdotikus mozaikok részletrealizmusa mellett a regényvilág hitelét szolgálja az *első személyű előadásmód anekdotikus hangfekvése* is⁹. A sors megpróbáltatásait egészséges életösztonnel elviselő Kakuk Marci narrátorként történő szerepeltetése Tersánszky varázslatos önstilizációja, amely -- bár az író minden alkalommal tiltakozott az ellen, hogy hőse az ő alakmása lenne -- sajátos szubjektivizmusával minősíti környezetéhez fűződő viszonyát. Ennek lényege a társadalom peremvidékére szorult magányos útkereső erkölcsi különbségtudata, magasabbrendűnek vélt igazságérzete. Az én-formában megjelenő értéktudat azonban itt nem a lélektani regény lírai-meditatív elemzésével minősít viselkedés- és magatartásformákat, hanem az elbeszélés kedélyes, évődő, csipkelődő hangnemével és a cselekményes részeket felváltó rövid szentenciaszerű ténymegállapításokkal. Iróniája -- sokszor öniróniája -- abból az egyedi nézőpontból fakad, ahogyan a hétköznapi kalandokban megéli a maga mindenkori helyzetét: elemi biológiai szükségleteinek kielégítésére törekszik, egyszer képmutatóan ravaszkodik, máskor erkölcsös felháborodással ítéli el környezetét és abban a legtöbbször bevallottan gazember Somát, eszik, iszik, szeretkezik, kártyázik és pénz után koslat -- a természetes létezés szintjén vívja önfenntartó szabadságharcát. A játékos nyelvi megoldásokkal -- a szórend megváltoztatásával és új szavak alkotásával -- is bátran élő anekdotikus, "komázó" előadásmód azt az ösztönösen megérezett, bár a szerző által nagyon is tudatosan vállalt igazságot sugározza, amit Jókai Mór a magyar néphumor adomázó jellegéről szólva felismert: a

szabadság elválaszthatatlan a kedély szabadságától! Csavargók, kópék, imposztorok, pikarók létezésének is alaptörvénye ez az igazság.

A világot az outcast-lét perspektívájából néző narrátor személyiségének nincs intellektuális szférája. A jelenben és a történésben él, elbeszélői időtudata sem fejlett, -- kurta "törmelék-idővé", a pikareszk kalandidejévé tördeli szét a regény-időt --, bár pozíciója őrzi az epika -- a mese -- ősi hagyományát, a múltbeliséget jelenné emelő elbeszélés gesztusát. Kakuk Marci csupán egy-két alkalommal, az előbeszéd "kiszólásaival" utal erre a pozícióra: "Tizennégy éves koromban akkora volt a bajszom, mint mostan" -- mondja ifjúságáról, majd "hősszínészként": "Csak azt mondhatom, hogy ha most ez eszembe jut nékem, a kacagás vesz elő a nyílalásig engemet". A "mostan" és a "most" utal ugyan az elbeszélői distanciára, ezek előfordulása azonban olyannyira egyszeri, hogy nem is jellemzőek. A mese azonnal visszatér a múltat mindenkor jelennek látó pikareszk élményszerűség sodrásához, a kalandhoz.

A *Kakuk Marci* regényszerűségét az eseményes kalandok biztosítják, de az elemzett formaképző megoldásokon túl éppen a narrátorra előléptetett főhős személyisége különíti el az ókori kalandregények egzotikumától. Kakuk Marci Lazarillo, Guzmán és don Pablos magyar földből sarjadt utóda, aki leginkább *léthelyzetében* és mozgásirányában emlékeztet Hurtado de Mendoza, Mateo Alemán és Francisco de Quevedo hőseire. Emlékeztet rájuk, de nem feltétlenül hatásukra született. Tersánszky világképének és autonóm művészetének "terméke", és ilyen értelemben másodlagosnak tűnnek az író világirodalmi olvasmányait találkozó feltételezések.

Kakuk Marci életének eseményei a "rendesen tisztálkodó társadalom" peremvidékén folynak. Korán átéli a közösségből való kiteszítottságot: a cigányok után hordozza a bőgőt, cseléd és szolgáló, a tapasztalatok tanítják meg a pikarók "életfilozófiájára", a túlélés feltételeinek szükségszerű vállalására. Nem keresi a kalandot, de valahogy mindig kalandokba sodorják a véletlenek. Szegényen él, néha éhez, így érthető, hogy a megélt epizódok határáig terjedő öntudatát az elemi létezés céljai töltik meg: az *evés* egy állandóan jelenlévő hiánytudatot jelez, a *pénz* a jólét eszköze, a *kártya* ennek megszerzését segíti; a rendes *ruha* a polgári tisztesség jele, a tiszta *lakás* és a kényelmes *ágy* már a teljes jólét tárgyiasult fétisei. Igen jellegzetes pikareszk vonás, hogy ezek egynémelyike Kakuk Marci anekdotikus előadásában ironikusan leértékelődik: megbízói a korteskedő Somának -- saját korábbi javaslatára -- felébe vágott húszas bankókat adnak, így a kapzsi csavargó igencsak pórul jár; Marci a bihalgebbedi Nagykosma vendégszobájának kényelmes ágyában -- afféle "kalickába zárt éjjeli kanmajomként" -- urizál. A kronotoposz makrostruktúrájában így válnak a mikroelemek is az első személyű előadásmód révén jellegzetes pikareszk motívumokká.

Az "édeni csavargó" 1913-as születése után (Ruszka Gyuriék karácsonya) a húszas évek elején tűnt fel újra Tersánszky Józsi Jenő pályáján (Kakuk Marci ifjúsága). Életének egyik mélypontja ez az időszak: a világháborús megpróbáltatások, édesanyja halála, családjának szétesése, öngyilkossági kísérlete, sikertelen írói próbálkozásai, anyagi gondjai -- olyan élmények és mozzanatok, melyek elmélyítették keserűségét, magyarázzák kiábrándulását. A vak sors által a végzet felé sodort Buzikán Mátyás (A két zöld ász) kulcsfigurája lehetett ennek az életérzésnek, amely természetes reakcióként váltotta ki a világgal, a társadalommal szembeforduló, annak törvényeit semmibevevő magatartást. Azt az embertípust, aki bár romlottnak látszik, mégis erkölcsösebb mint képmutató környezete, s aki amúgy könnyedén, a "fel a fejfel" dacos reményével lép túl az élet megpróbáltatásain.

Maga az író vallotta: "...De tépelődéseim közben, amikor a pedagógiával foglalkoztam, vagyis hogy hát in praxi milyennek kellene kinevelni a reális világban jól mozogható emberi ideált... hát arra a megdöbbenő tényre jöttem rá, hogy a legalkalmasabb alany erre a célra körülbelül az az emberfajta volna, amit magyarul csirkefogónak nevezünk. Mert hiszen a tragikus hős, a nagy jellem vértengert kever maga körül, a szentet, az aszkétát magát sütik meg embertársai, a polgári poltrohonság könnyel vegyes vérözönnel jár szintén, még az ölbe tett kezű, mosolygó jószág is csak kárhozatot zúdít az emberi közösségre... Egyetlen emberpéldány az, ami sikerült még eddig úgy, hogy nem mutat semminemű veszedelmet az uralma, és ez az a nem jó és nem rossz, felemás egyén, aki vígan túlteszi magát a morális gátak ostobábbján, de nem döngeti le a legnagyobbakat."¹⁰ A más fészkeire is járogató, kancsalító "gyenge derekú legény" éppen ilyen emberfajta volt: "Sohasem volt romlottabb a Kakuk Marci szíve a másokénál! Csak valahogy mintha eleve csavargónak lett volna rendelve a Magasságoktól" -- olvassuk róla teremtetőjének igazságtevő valomását.

A regény világában elfoglalt és a struktúrából értelmezhető szerepe mellett éppen e vallomások segítenek tisztán látni a Kakuk Marci-féle "édeni csavargó" ellenpontjának szánt Soma jelenlétét a kalandokban. Soma a tudatos csirkefogó, a számító, aki a sikkasztástól és a gyilkosságtól sem riad vissza. Mellette Marci igazi homo morális, aki különbözőségében sem mondhat le "szusztársának" barátságáról. Összetartoznak ők, mert így erősítik meg a pikareszk regény tanító szándékát: nem lehet véletlen, hogy Soma útja a börtönbe vezet, Marci pedig Annuska szerelmében és meleg otthonában találja meg lelki békéjét.

Így talált egymásra világkép és regényforma, így vált egy nagyszerű magyar prózaíró "világirodalmi rangú" alkotóvá. Kakuk Marci történetén átragyog Tersánszky hite és reménye, a köréje épített és létezésének leginkább megfelelő epikai alak-

zat pedig a magyar hagyományokból újjáteremtett modern pikareszk regény egyik lehetséges változata.¹¹

J E G Y Z E T E K

1. A legutóbbi évtizedekben jelentős tanulmányok és monográfiák foglalkoztak Tersánszky Józsi Jenő írói munkásságával, s benne a *Kakuk Marci* című regénnyel. Megkönnyítette dolgunkat, hogy e tanulmányok részletesen feltárták az író világának élménygeneziséét és művészetének legfontosabb jellemzőit. Időrendben említve: Bodnár György: *Kakuk Marci igazsága*. (1960). In.: *Törvénykeresők*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1976. 107--123.; Kerékgyártó István: *Tersánszky Józsi Jenő (Arcok és vallomások)*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1969.; Rónay László: *Tersánszky Józsi Jenő (Nagy magyar írók)*. Gondolat Kiadó, Bp. 1983. Itt hivatkozunk még azokra a recenziókra és tanulmányokra, amelyeknek ugyancsak sokat köszönhetünk a *Kakuk Marci* jelentésének értelmezésében, többször éppen azáltal, hogy álláspontjuk az elbeszélő- és regényforma tekintetében ellentétes felfogásunkkal. Ezek közül a fontosabbak: Czibor János: *Tersánszky Józsi Jenő*. Csillag, 1948. 11. sz. 50--56.; Kovács Kálmán: *Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci*. Alföld, 1956. 3. sz. 108--113.; Tarján Tamás: *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky Józsi Jenő regényeiben*. In.: *Valóság és varázslat (Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról)*. A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa. Bp. 1979. 205--214.; Czine Mihály: *"Csak föl a fejfel..."*. In.: *Nép és irodalom*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1981. 1. 159--163.
2. Vö.: Sükösd Mihály és Sári László beszélgetése a Magyar Rádió műsorában: *A pikareszk regény*. Kossuth adó, 1985. március 28.
3. A kronotoposz terminológiáját Mihail Bahtyin nyomán használjuk. Vö.: Mihail Mihajlovics Bahtyin: *A tér és az idő a regényben*. In.: *A szó esztétikája*. Gondolat, Bp. 1976. 257--302.; a regénytípológiai kérdések tisztázásához Bahtyin tanulmányán kívül elsősorban Poszler György és Ungvári Tamás tanulmányaira támaszkodtunk: Poszler György: *Az elbeszélés metamorfózisa (Szempontok az epikai mű elemzésének kérdéséhez)*. In.: *Kétségektől a lehetőségekig*. Gondolat, Bp. 1983. 326--359.; Ungvári Tamás: *A regény és az idő*. Gondolat, Bp. 1977.
4. Vö.: Rónay László, i. m., és Bodnár György, i. h. Munkánkhoz a regény tizedik, teljes kiadását használtuk: *Tersánszky J. Jenő: Kakuk Marci*. Magvető, Bp. 1966.

5. Makay Gusztáv: Isten veled, Kakuk Marci! Magyar Csillag, II. évf. 14. sz. 480-484. 1942. december 15.

6. A kalandregény legfontosabb toposzait elemzi Mihail Bahtyin már idézett munkájában. A pikareszk regény struktúrájának értelmezését az alábbi tanulmányok alapján végeztük el: Szerb Antal: A világirodalom története. Bp. 1962. 320.; Herczeg Gyula: Olasz novella és spanyol pikareszk regény. Filológiai Közlöny, 1956. 1--2. sz. 223---238., 3--4. sz. 415--436.; Imposztorok tüköre. Spanyol kópéregények. Bp. 1957. Bev. Honti Rezső; Süpek Ottó: Lesage pályaképe. Filológiai Közlöny, 1959. 3--4. sz. 410--417.; Katona Anna: Lazarilótól Augie Marchig. A pikareszk magatartás változatainak vizsgálata. Filológiai Közlöny, 1970. 1--2. sz. 136--151.; Sükösd Mihály: Változatok a regényre. Bp. 1971. 121--122.

A pikareszk regény érdekesebb magyar vonatkozásairól: Kardos Albert: Rontó Pál pikáró regény. ItK 1891. 260--264.; Dr. György Lajos: Eulenspiegel magyar nyomai. Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, Cluj-Kolozsvár, 1932.; Turóczi-Trostler József: A "Magyar Simplicissimus" elé. Magyar irodalom--Világirodalom. Bp. 1961. II. kötet, 94--108.

7. Poszler György, i. m. 330--331.

8. A *Kakuk Marci* anekdotizmusát eltérő módon ítéli meg a szakirodalom. A már idézett szerzők közül Rónay László anekdotikus epizódokat elemez, Tarján Tamás viszont ellenkező következtetésre jut. Szerinte a hősök egyéniségének és sorsának alaptermészete kényszeríti arra Tersánszkyt, hogy regényeit epizódok egymásutánjából, aprózottan építse fel. "S epizódjai ezért nem anekdoták: erre nincs ideje, azaz hőseinek nincs idejük." Úgy véljük azonban, hogy a Németh László által is emlegetett "aprózás" -- A margarétás dalról írt 1929-es kritikájában szólt erről Németh László -- nem zárja ki a fabulázó, adomázó "kedélyszo", esetleg a rövidre fogott anekdotát sem. Erről bővebben: Alexa Károly: Anekdoták, magyar anekdoták. In.: Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmából. Irodalomtörténeti tanulmányok. Szerk. Mezei József. Bp. 1983. 5--85.

9. Az első személyű előadásmódról és Tersánszky narrációs művészetéről: Tarján Tamás, i. h., és Thomka Beáta: Tersánszky elbeszélő formái. Alföld, 1991. 4. sz. 70.; lásd még az előző jegyzetet is!

10. Idézi Bodnár György, i. m. 119.

11. Az itt közölt műhelytanulmány része egy nagyobb igényű elemző-kutató munkának, melynek célja a huszadik századi magyar regény pikareszk motívumainak feltárása és értelmezése. Az általunk "anekdotikus pikareszk regénynek" tartott *Kakuk Marci* csak egyik összetevője a század gazdag magyar regény-

irodalmának, hiszen a modern magyar pikareszk változataiként elemezhetők még különböző regényformák és személyiségtípusok. Csak példaként hivatkozunk Kassák Lajos, Füst Milán, Remenyik Zsigmond, Tamási Áron, Kolozsvári Grandpierre Emil regényeire vagy Móricz Zsigmond betyár-hőseire, akik megítélésünk szerint ugyancsak bevonhatók a vizsgálódás körébe. A további előfordulások kutatása és feldolgozása az elkövetkező idők feladata lesz.

JANUS PANNONIUS MANDULAFÁCSKA-VERSÉNEK ÉRTELMEZÉSÉHEZ

Előfordult már, hogy Zrínyi Miklós latin könyvbejegyzésének kapcsán vitatkozni kényszerültem a nemrégiben mindannyiunk mély sajnálatára elhunyt Weöres Sándor odavetett fordításával, s a vita során megtettem minden tőlem telhetőt, hogy felhívjam a szakértő közreműködők figyelmét arra, ne elégedjenek meg olyan magyar változattal, melyet egy nagy költő ihletett pillanatában lendületesen teremtett. A magyar költői megfelelő nem egyszer önálló alkotásnak tekinthető, pontosabban szólva függetleníti magát az eredeti szövegtől tartalmi és formai tekintetben egyaránt. Nem Juhász László és Jelenits István hajdani sírámait óhajtom folytatni, mikor hangsúlyozom, ez Janus Pannonius magyarított költeményeire fokozottan áll, s ezen semmit sem szépített a pécsi Janus-konferencia óta eltelt évek sora. Csorba Győző Pajzán epigrammái csak messziről emlékeztetnek a janusi eredetire, s néhány tartalmilag hibás Janus-fordítás változatlanul ott díszleg a középiskolás szöveggyűjteményekben, s nem hihetem, hogy a szerkesztőnek ne lett volna szerepe a 29 Búcsú Váradtól-fordítást felsorakoztató pécsi kötet elkeserítő színvonalában. Gyanús, hogy a gimnazisták kezébe kerülő tankönyv lektorai sem voltak abban a helyzetben, hogy pl. a mandulafácska-költemény janusi latinsága értésében bírálhatták volna felül a Weöres Sándortól készített műfordításra támaszkodó elemzést. [Janus Pannonius Búcsúverse 29 magyar fordításban, Pécs, é. n. (1987) Szerkesztette és a kísérő tanulmányt írta, a fordításokat jegyzetekkel ellátta Kovács Sándor Iván; Egy dunántúli mandulafáról (Weöres Sándor fordítása) Irodalmi szöveggyűjtemény I. Összeállította Mohácsy Károly, Tankönyvkiadó Bp. 1989, 254 l.]

A latin líra magyar kutatója nem szívesen ártja bele magát a hazai irodalmi élet vitáiba, ám az említett költemény esetében olyan kísérteties jelenségek tapasztalhatók, hogy a további hallgatás szinte lehetetlen. A Weöres-fordítás esetenként eltorzítja a *latin* szöveg interpretációját! A Barrett-féle latin--angol bilingvis helyesírására és az angol fordításra (bizonylyal egy magyar tanácsadó közvetítésével) szintén hatott. (Corvina, Bp. 1985.)

Az adott helyzetben szó sincs arról, hogy a filológus óhajtaná bizonyítani költők feletti felsőbbtségét. Jóval inkább Catullus, Lucretius, Horatius alázatos interpretátora igyekszik megvédeni azt, ami hazánk európai hírv lírikusáé.

Janus remekművének latin szövege az alábbi:

Quod nec in Hesperidum vidit Tirynthius hortis,
 Nec Phaeaca, Ithacae dux, apud Alcinooum,
 Quod fortunatis esset mirabile in arvis,
 Nedum in Pannoniae frigidior solo.
 Audax, per gelidos en! floret amygdala menses,
 Tristior et veris germina fundit hyems.
 Progne, Phylli, tibi fuit expectanda, vel omnes
 Odisti iam post Demophoonta moras?

Weöres Sándor mindenütt szereplő, ihletett fordítása voltaképpen parafrázis:

Herkules ilyet a Hesperidák kertjébe' se látott,
 Hősi Ulysses sem Alkinoos szigetén.
 Még boldog szigetek bő rétjein is csoda lenne,
 Nemhogy a Pannon-föld északi hűs rögein.
 S íme, virágzik a mandulafácska merészen a télben,
 Ám csodaszép rügyeit zúzmara fogja be majd!
 Mandulafám, kicsi Phyllis, nincs még fecske a tájon,
 Vagy hát oly nehezen vártad az ifjú Tavaszt?

Parafrázisról van szó, mert hiszen a Tirynthius (tirynsi férfi, hős) helyébe az illető sajátosan képzett neve került, (Janus vagy latin nevét: *Hercules*, vagy görögöt: Héraklész, latinos írással *Heracles*, használt volna, ám a magyar muszáj-Herkulesek utódai élhetnek ezzel az alakkal), csak éppenséggel az a kérdés, nem mond-e kevesebbet a vers szempontjából, ha megnevezzük a híres világbejárót. Janus számára kézenfekvő, hogy az antik szerzők mítoszfelhasználási gyakorlatát követi, s ebben korántsem mindegy, kit hogyan nevezünk meg. Esetünkben a peloponnészoszi porfészekből, Tirynsből jött ember rácsodálkozásának nagyságát kell éreznünk a Heszperiszek (nem németesen Heszperidák) kertjében, hiszen ez a párhuzam hasonlítható össze költőnk alapélményével, Itália megismerésével.

Weöres a Herkules-kezdettel az elégikus hangnemben induló költeményt, nyilván a Janus-élmény nagyszerűségétől megilletődve, ódai hangvétel felé mozdította el, ennek következtében került a h-alliterációt is folytató *hősi* jelző az itt latin névvel megnevezett Ulyxes elé. (Meggérdezhetné valaki persze, hogy azon a helyen, ahol Janus *nem ír nevet*, miért kellett ezt a változatot használni. Talán az ódai hatás miatt?) Janus Pannoniusnál itt is a körülírás szerepel, nem véletlenül. Az ithakai törzsfőnök, király (*Ithacae dux*) éppenséggel mezítelen hajótöröttként, egyedül érkezik meg a phaiákok tündérszigetére, ahol a phaiák király vendégszeretét élvezve igen sokmindenre csodálkozhatott rá tátott szájjal: *apud Alcinooum*. S Kodály nyomán ki ne tudná nálunk, hogy e csodák között ott volt a pálmafához hasonlított

Nausikaá is! A nyugati díszkertekre rácsodálkozó tirynsi ember mellé tehát Janus a meseringatású phaiák földön (l. a Phacaca.... Alcinoum hyperbatont) ámuló ithakai vezért állítja. Weöres fantáziáját persze megmozgatja a phaiák sziget, olyannyira, hogy -- bár *Janusnál nem szerepel* -- ő kétszer is említi: *Alkinous szigetén*, még *boldog szigetek*. Ezzel -- akarva-akaratlanul -- olyan interpretációra adott lehetőséget, mely a Janus-szövegtől független, sőt, ha erőszakosan hangsúlyozzák, azzal el-
lentétes. Akadnak ugyanis kiadók és interpretátorok, akik a kifejezést mintegy *ma-
karón nészoi*, azaz a túlvilági jutalomként kijelölt lakóhely értelmében kezelik. Például nagybetűvel írják: *Boldog szigetek, Blessed Fields*. A Janus Pannonius-versben erről szó sincs. A *fortunatis in arvis* (így, kisbetűvel) a *boldog földművesektől, a szerencsés, gazdag itáliai colonusoktól művelt szántókra* vonatkozik, arra az áldott déli vidékre, melyre Janus Pannonius mint a kat'exochén műzsai tájra tekint. A helyet ugyanis nem érthetjük a Vergilius-utalás felfedezése nélkül. Az Észak-Itáliához elszakíthatatlan szálakkal kötődő Transpadanus költő két sora csendül meg versünk harmadik sorának első és utolsó szavaiban: *fortunatis* vö. Vergilis Georgica I. 458 sk. *O fortunatos nimium, sua si bona norint, agricolae!* ill. *arvis* vö. Vergilius Bucolica I 3 *nos patriae fines et dulcia linquimus arva*.

Bár valószínűleg felesleges egy Guarino-tanítvánnyról bizonyítani Vergilius ismeretét, idézzük még a Georgica nagy Itália-dicséretének (II 173 *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus!*) két janusi továbbélését.

Guarinót így dicséri: (Guar. paneg. 897) *Salve, magne parens, cunctis decus addite saeculis*. Míg az irodalmi tevékenységet közismert epigrammájában (*Laus Pannoniae*) így idézi meg: *Quae legerent omnes, quondam dabat Italia tellus*.

Ami pedig a második utalást illeti, annak vergiliusi szövegalapja a legelső vergiliusi pásztorköltemény legelején található, úgyhogy ismerete vitathatatlan.

Az már nem Weöresre, hanem a félremagyarázókra jellemző, hogy a Pannonia hideg talaját jelző latin kifejezésben: *in Pannoniae frigidior solo* nem veszik észre a közép fokot, azaz nem vesznek tudomást egy hidegebb és egy nyilván melegebb *talaj* hőmérséklet *evilági* összevetéséről. Weöres a boldog szigetekhez hasonlóan itt is némileg elcsúsztatta az *arva* (szántók) jelentését, pontosabban felcserélte a két képet. A *fortunatis in arvis* magyarításába került a (vergiliusi helyett) lucretiusi rokonságot mutató *bő rétjein* (kb. *per...pabula laeta* Lucretius I 15), míg a *frigidior solo* visszaadásában a szántatlan talaj *hűs rögein*-ként szerepel.

A vitathatatlanul népszerű fordítás legszebb sora a hűtlenül hűséges *S íme virágzik a mandulafácska merészen a télben*. A janusi kiemelt *audax* helyére az ott eldugott *en* megfelelője került, a duratív *per gelidos menses*-t a *télben* színtelenebb időhatározója helyettesíti. Ám itt az indítás Petőfire cáfoló képe (De íme, sötét hajam őszbe vegyül már -- S íme, virágzik a mandulafácska merészen...), mely persze

töbnyire csak a magyar befogadó tudatalattijában munkál. Weöres a kicsinyítő képzővel (mandulafácska) visszaadja a latin szöveg *amygdala* szavának görög voltából fakadó stílusértékét, s az *audax...* *amygdala* csodálkozását lágy m-alliterációval fordítja meleg becézéssé. Akadhat olyan befogadó, aki ezek után már nem is veszi észre a következő sorok elcsúszott voltát: azt, hogy nincs ellentétes kötőszó (*ám*) nincs *csodaszép*, Janus tavaszi rügyekről (*veris germina*) tesz említést, s nem írja meg *nyíltan* e rügyek majdani sorsát, azt olvashatjuk mindössze, a zord tél ontja (*fundit*) őket. *Zúzmara* sincs Janusnál. Ezzel korántsem azt akarjuk állítani, hogy e sejtetés hiányzik Janus verséből, csak hogy az a helyzet, ő mindezt szórendi eszközökkel érzékelteti. A nagy tavaszi rügyontás a zord téltől átkaroltan helyezkedik el:

tristior et veris germina fundit hiems.

A hyperbaton tehát olyan hangulatot kelt, melyben érezzük, ilyen környezetben nem sok jót várhat az ember a tavaszi csoda múltán. Attól mindenképpen óvjuk a vershez közeledőt, hogy a *fundere* és *confundere* igéket azonos értékűeknek tartsa. A lucretiusi tavasz-képből táplálkozó Janus-fordulatban a kettő nem téveszthető össze egymással. Az utolsó előtti sorban Weöres visszatér a jól bevált beczéshez: *mandulafám, kicsi*, anélkül, hogy ezt Janus patetikus, sírós szövege megkívánná (*Progne, Phylli, tibi, fuit expectanda*). Nem sikerült érzésem szerint a mitológiai utalás megfejtése sem: Progne itt nem fecske, mint ahogyan Weöres gondolta, hanem minden valószínűség szerint a tavaszi dallal megtérő csalogány. A sor Ovidius reminiscenciája alapján erre a Metamorphosesben említett mítoszvariánssra gondolhatunk. (Nem bizonyíték, csak párhuzam, hogy Goethe szintén a tavasszal érkező csalogányban látta dalos önmagát.)

Sajnálatosan elmaradt a költemény záró mitológiai utalásának visszaadása. Démophoon (akinek a nevét choriambusként: tátítitá kell ejteni, azaz az egymás mellett rövid és hosszú ó-t külön hangoztatni, hiszen az összevont alak nem kevesebbet jelentene, mint azt, Janus nem tudott distichont írni, amennyiben nem ismerte a spondeus tilalmát a pentameter második felében) felébresztette a szerelmet Sithonos thrák király lányában, aki szenvedélyében nem volt képes kivárni visszatértét, s ezért öngyilkos lett. Janus, aki a mandulafa képében saját sorsáról beszél, a vakmerő virágzással nemcsak rügyei (költeményei) hulltát kockáztatja. Az az eszeveszett tett, hogy az őt meg nem értő környezetben virágokat bontott, öngyilkosság, az egyszer megízlelt boldogság, az itáliai múzsa lét utáni vágyból fakadó önemésztő gesztus. Weöres indító monosyllabáit: *vagy hát oly a nehezen* követi. Ezeknek kellene visszaadni az *omnes odisti ...moras* szilajságát? A janusi hangzás hangeszkö-

zei mellett *omnes odisti*, s a figyelemfelhívó, időhangsúlyozó *enjembement-on* túl catullusi emlék (*odi*) is támogatja ezt az erőteljes kitörést. Valószínűleg nem csak mi érezzük úgy, hogy a *vártad az ifjú Tavaszt* olvasva jóval inkább egy első találkát áhító ifjú leányka képzelhető el, mint a már egyszer megismert boldogságra vakmerően jogot formáló érett szilaj nő. Márpedig itt ez utóbbi Janus végső költői megfelelője. Elmarad hát a fordításban a Janus-költemény csattanós tragikuma, s ezt nem ellensúlyozhatja az, hogy a mű elejére ódai veretesség került.

Szegény Janus Pannonius nem szerepel a Világirodalmi Lexikonban sem a J sem a P alatt, hiszen magyar költő. Mégis képesek vagyunk ugyanúgy félreérteni és félremagyarázni, mint akárhány mást a világirodalomból, akik nem is honfitársaink.

A fenti interpretációt végül is a következő módon igyekeztünk saját parafrázisunkban érzékeltetni:

A Pannoniában született mandulafa

Tiryns vándora ezt nem látta a Heszperiszeknél,
S phaiák vendégként még Ithaké ura sem,
Mert ezt áldva csodálni lehetne Itália földjén,
Nemhogy Pannoniánk hűs, ridegebb talaján.
"Íme virágzik a mandulafácska merészen a télben!"
Pompás rügyfakadást ont ez a zord kikelet.
Drága, szilaj Phüllisz! Vártál a tavasz madarára?
Vagy pusztulsz?! Minek élj Démophoóntalanul?!

(Weöres Sándor egy sorának átvételével
fordította Németh Béla)

AZ ISMÉTLŐDÉS ÉS A METAFORIKUS EPIKAI STRUKTÚRA
MÉSZÖLY MIKLÓS MEGBOCSÁTÁS C. MŰVÉBEN

ABSTRACT: (*La répétition et la structure métaphorique dans le "Megbocsátás" (Pardon), l'oeuvre de Miklós Mészöly*) La répétition joue un rôle très important dans les arts et les théories des arts. Ce phénomène crée non seulement la structure de l'oeuvre, mais les significations secondaires (ce sont les surplus de signification qui font la substance de l'art, être nommé encore la connotation) se forment par la. Mais la répétition a une fonction déterminante en créant la structure métaphorique de genre épique, qui était observable quelquefois dans les romans du XIX^e siècle, mais devenait un principe dès le XX^e. Dans ces romans et nouvelles les éléments répétés emportent le sémantisme et sans les reconnaître et interpréter il est impossible de comprendre le tout de l'oeuvre. Dans ce cas, les éléments conventionnels du genre épique (l'action, les caractères, les structures du temps et du lieu, la narration) restent dans l'ombre, comme la causalité et la téléologie. Il y a un rapport serré parmi les parties connotantes -- en complétant la signification de l'un de l'autre -- et ces éléments répétés donnent un nouveau "univers sémantique" (Osgood) et forment la structure métaphorique, en comparaison de la structure métonymique, qui est caractéristique dans le genre épique hongrois au XX^e siècle aussi. Chez notre auteur dans les années soixante-dix on peut observer de plus en plus la présence de ce principe de formation. Dans la deuxième partie de l'étude (après une petite introduction théorique) j'essaie de découdre ces éléments, d'examiner leurs relations (le mécanisme de cette structure, comment se forment les significations, le sémantisme) et naturellement d'interpréter l'oeuvre, par la.

Az ismétlődésnek a művészetekben betöltött meghatározó szerepéről már több alap- és résztanulmány is született. Így például Szegedy-Maszák Mihály már elemzése első mondataiban leszögezi: "Bármely műalkotás rendszernek tekinthető. Mivel az ismétlődés a rendszerszerűség első számú alapkövetelménye, az ismétlődés egyúttal a műalkotások legáltalánosabb törvényszerűségei közé tartozik."¹ Az irodalomban az ismétlődő szövegelemek -- melyek a többszöri előfordulás következtében

a 'kitüntetett pozíciójú szövegegységek' nevet kapják -- a hétköznapi szöveg lineáris befogadása és értelmezése helyett az interakció alineáris jellegét erősítik fel. Az ismétlődő elemek új és új aspektusokba helyeződve új és új jelentésekkel ruházódnak fel; emellett az azokat körülvevő szövegkörnyezet is sajátosan új szemszögbe helyeződhet, -- s ezáltal annak jelentése is dúsulhat.

Az ismétlődésnek azonban ezen általános érvényén, jellegén és funkcióján túlmenően fontos szerep jut az ún. metaforikus epikai struktúra létrehozásában is. E konstrukciós elv nyomokban már a XIX. századi nagyrealista regényben és novellisztikában is jelen volt, melynek egyik legfőbb jellegzetessége a XX. századival szemben az ún. metonimikus jellegű megformálás volt. Ugyanakkor Kulcsár Szabó Ernő is felhívja arra a figyelmet², hogy a metonimikusság és a metaforikusság egyaránt jelen vannak, jelen kell hogy legyenek egy epikai műalkotásban. Így természetesen a XIX. századi regényekben is találhatni metaforizált elemeket, de azok száma és súlya a másikhöz képest elenyészőnek tekinthető. Hogyan kapcsolódik össze egymással az ismétlődés mint esztétikai, s azon belül irodalomtudományi jelenség és a metaforikusság mint epikai strukturáló, ill. kompozicionális elv?

Az egyes szövegelemek többletjelentést nyernek el az ismétlődés következtében, azaz denotatív jelentésükön túlmenően (de azt esetleg részlegesen megtartva) konnotációs aspektusokba helyeződhetnek. A konvencionális jelölő-jelölt kapcsolat részben vagy teljes egészében eltűnhet (ennyiben van rokonsága a jelenségnek a szigorúan stilisztikai értelemben vett metaforával), s olyan jelölő jön létre, mely túlmutat jelöltjén, azaz egy jelölőhöz több különböző jelölt fog kapcsolódni. Lotman gondolatát³ kiegészítve: a szűk szemantikummal rendelkező elemek száma csökken (ill. a szűk szemantikum kitágul, kiszélesedik), azaz a viszonylag csekély (sőt előszörre történő előfordulásakor esetleg elégtelen) információt hordozó elemek a többszöri szereplés során jelentéstanilag értékesé válnak.

Ilyesféle jelenségekkel minden műalkotásban találkozhatni. Azonban vannak olyan regények, novellák, melyekben az ismétlődő elemek (ill. azok nagy száma) hordozói a szemantikumnak, s az ismétlődések felismerése és értelmezése nélkül a mű egészének lényege rejtve marad(hat) az olvasó számára. Másképp fogalmazva: a hagyományosnak tekinthető epikai építőkockák (cselekmény, annak bonyolítása, jellemek, konvencionális kronotoposz, stb.) jelentős mértékben háttérbe szorulnak, s így viszonylag csekély szemantikumképző erővel bírnak. A mű kompozíciójában is az ismétlődések, azok előfordulásának helye, módja, száma, környezete fog hangsúlyos szerephez jutni, azaz e szövegrészeknek centrális szerepű műstrukturáló funkciójuk van. Így szorul háttérbe a kauzalitást és a teleologikus folyamatszerűséget is magába foglaló metonimikus, s kerül előtérbe a metaforikus epikai szerkesztéselv.

Ekkor az is lényeges lesz, hogy ezen többletjelentéssel bíró ismétlődő részek nem külön-külön állnak egymástól, hanem többszörös összeköttetésben állnak egymással, keresztezik egymást, ezzel is dúsítva jelentésvilágaikat. Sokszor két (vagy több) különböző ismétlődő elem egymásra hatásából, szemantikum módosító, ill. szemantikumképző jellegéből alakulnak ki a lehetséges "szemantikai univerzumok" (Osgood). Ekkor "metaforák rendszere"⁴, vagyis metaforikus szerkezet jön létre. Hasonlót emel ki Szegedy-Maszák Mihály is az ismétlődések kapcsolódásáról mint konstrukciós-kompozicionális elvről szólva: "a betű szerinti szinten funkcionáló cselekmény helyett a metaforikus szinten kibontakozó kapcsolatok összessége a szöveg rendezőelve"⁵. Ennek következtében az ismétlődés a szövegkoherenciának is alapjául szolgál. Mindez együttesen pedig a műalkotás esztétikumát, szemantikumát és struktúráját hozza létre. Így egy jóval áttételesebb, rétegzettebb, sokoldalúbban szemantizált szöveg keletkezik, mely természetesen a befogadótól is nagyobb aktivitást, fokozott asszociációs készséget igényel.

Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy előfordulhat az is, hogy nem az ismétlődés, ill. az ismétlődő részek válnak a metaforikusság alapjává, hanem egyetlen kifejezés, fogalom és annak kontextusa. Ez mostani vizsgálatunk szempontjából nem tekinthető lényegesnek, így csak annyit jegyeznék meg róla, hogy valahol a stilisztikai értelemben vett metafora és a metaforikusan struktúrált szöveg közt helyezkedik el.

A magyar epikai hagyomány leginkább a metonimikus szervezőelvhez vonzódott. Az áttörés ugyan már a nyugatosokkal -- többek közt Kosztolányi Esti Kornéljával (1933) -- és Krúdyval megkezdődött, sőt említhetnék például Szentkuthy Miklós *Prae c.* regényét (1933), vagy a korai Déryt és Márait is, ám döntően metaforikus alapon felépülő műve alig van a magyar irodalomnak. Az ötvenes évek végétől, a hatvanas évek elejétől kezdve azonban egyre többször találkozhatunk ilyesféle művekkel (pontosabban szólva többnyire inkább műrészletekkel). A hetvenes évek elején fellépő új prózaíró nemzedék legjelentősebb tagjai (Nádas, Esterházy, Hajnóczy) azonban mindinkább alkotói módszerük szerves részévé teszik ezt az eddig elhanyagolt, ám a világirodalomban igen fontos szerepet betöltő epikai megformálást.

Ugyanez mondható el Mészöly Miklósról, akinél már a hatvanas években megjelent *Az atléta halálában* és a *Saulusban* egyaránt fel-feltűntek e konstrukciós elv egyes jegyei, ám a hetvenes évek második felétől kezdve (részben már a *Filmben* is) egyre erőteljesebb hangsúly helyeződik e megformálási szisztémára.

Az 1984-es *Megbocsátás* c. Mészöly-regény (ha egyáltalán pontos e műfajdefiníció) egyik legfontosabb kompozicionális és szemantikumképző elve az ismétlődés. A műben tulajdonképpen alig találhatni olyan részeket, melyek ne fordulnának elő

többször is, az egymástól sokszor látszólag független elemek pedig sajátos láncot alkotnak. Így az egyébként esetenként magukban is jelképes értelmű tárgyak, szereplők, cselekmények még inkább megsokszorozódó konnotációs aspektusaikban léteznek, azaz jelentéseik megsokasodnak.

Az egyik legfontosabb s legtöbbet szereplő motívum a vonatfüst, mely már csak azért is kivételes fontosságú, mert keretszerűen fogja közre a művet: "A vonat már rég kifutott az állomásról, a hosszan kígyózó füstcsík ott felejtette magát a levegőben. Az lett volna valamilyen győzelem, ha ez a füstcsík nem foszlik szét, továbbra is ott marad a városszél fölött... Ha belesimul az égbolt visszatérő mindennapjaiba." (5 - Számozás az 1984-ben megjelent kötet szerint történik!) "Az írnot álmlában többször is megkörnyékezte egy hatalmasra tágított tablókép... A rendíthetetlen füstcsík ebből az álmképből sem hiányzott: ugyanott horgonyozott, mint hónapok óta."(82) Az írnot e "várákózása"(5) tehát beteljesül: a füstcsík nem foszlik szét, sőt: többször is hangsúlyozódik "el-nem-tűnése". Így a motívum -- mely rejtélyes, megmagyarázhatatlan bizonyosságként van jelen -- furcsa érzést kelt(het) a befogadóban: ahol egy ilyesféle lehetetlenség mégis megtörténhet, az a világ bizonytalanságot, kiismerhetetlenséget árasztó, ugyanakkor van benne valami nehezen definiálható mítikusság és misztikusság. *Mintha az idő végtelensége egy térbeli végtelenségbe transzponálnódna*, aminek időtlenség, finom lebegés, sejtelmesség a következménye. Ezt vélem igazolódni abban, hogy a kronotoposzt meglehetősen nehéz definiálni (valamikor az 1920-as vagy '30-as években vagyunk, egy magyarországi kisvárosban), de különösebben nincs is annak értelme. Ugyanis általában a historikum, azaz évszázados élmény- és érzésvilágunk rejtelmeinek egy töredéke, a történelem tudatalatti mélyrétegei s e historikum egyes emberekben történő lecsapódásai vetülnek itt ki.

A vonatfüst nem foszlik szét a regény világában, s ezzel egyfajta önreflexiók funkciót is kap a motívum: a mű már azáltal is "győzelem", hogy megőrzi a füstcsíkot. E megmaradó füst az írnot álmlában is megjelenik a mű végén, ami nem egyszerűen centrális szerepét jelzi, de azt is, hogy a regény "hozzásegíttette" az írnot vágyának beteljesítéséhez (újabb önreflexió!): olyannyira tudatának részévé lett e kép, hogy álmanak is részét képezi iminár. Így amire vágyakozott a mű elején, az teljes mértékben realizálódik a végére. Ez pedig jelezheti: egy műalkotás képes az emberi vágyak beteljesítésére, a vágy tárgyát szinte a realitásba léptetheti át. Ezáltal az írnot egyszerre lesz főszereplő, valamint egy külső fikciós figura, aki együttesen van jelen a műben és a művön kívül. Szinte észrevétlenül kettőzi meg a művilágot Mészöly e füstcsíkkal, ill. az írnot és a füstcsík összekapcsolásával. S még egy fontos jelentés: ha valami álmaink-tudatunk részévé lett, az hosszú időre (akár esetleg örökre is) képes ott megmaradni: így a vonatfüst "önállósulása", állan-

dósult létezése már-már abszolút érvényű "győzelem", amit a regény megszületésére létrejött "vívott ki", s biztosítja, hogy a mű ettől fogva állandóan létezik. Egymásra hat itt tehát az alkotás s annak egy centrális motívuma, mely csaknem önálló életre kelve metaforájává lett az őt hordozó írás LÉT-ének. Ennyiben hát feltételezik is egymást! (A regényvilág e megkettőződése fejeződik ki metaforikusan a regénybeli város megkettőződésében. - [28])

Ugyanilyen önreflexiós funkciót is betöltő szereppel bír az Anita által készített kép, az Állatok búcsúja, mely már egy önmagában is furcsa szituációt kíván megjeleníteni: "az ősz hangulatát szerette volna megörökíteni. Madarak búcsúztak rajta a föld négy lábú állataitól, a vadmacskától, a borztól, a szarvastól, a báránytól. Útra készülődtek a flamingók, a verebek, a szarkák, az ökörszemek."(6--7) Csakhogy a készülő mű abszolút lehetetlenséget fog "állítani". Ugyanis különösebb ornitológiai ismeretek nélkül is felfigyelhetünk arra a tényre, miszerint a felsorolt madarak egyike sem tartozik az ún. költözőmadarak csoportjába. Ennek magyarázata véleményem szerint nemcsak az önreflexivitás, de a művészeti alkotás ontológiája területére kell hogy eljuttassa az értelmezőt. Eszerint Anita képe egyszerre mű a műben, és annak felmutatása, hogy egy műalkotás létének lényege, hogy a valóságban megtörténhetetlen és realizálhatatlan dolgokat is képes valóságosként és megtörténhetőként bemutatni, -- fikciós és imaginárius jellegénél fogva. Ezt csak erősíti az, miszerint a kép megalkotásának nehézségei, és általában egy művészeti alkotás létrehozásának nehézségei közt párhuzamot vonhatunk: "Még a szarvas mozdulatát nem látom pontosan, azt, ahogy visszafordul az üszkös híd felé. Meg az is gond, hogy üszökkel hogyan érzékeltessek üszköt (azaz történettel történetet -- Sz. Zs.). Hiszen én is égetek."(18) Vagy: "Egész beszélgetésük alatt ezt a lassuló pillanatot várta, mikor az ujjaiiban ott érzi már az egyetlen lehetséges vonal tervét. Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást,"(20) S mindezeknek akár a regény megírására történő vonatkoztathatóságát (azaz az írás nehézségét) is kifejez(het)ik az írnok ezt megelőző gondolatai: "A félhomályban, melyről az írnoknak tudomása volt, még a szavak is egymásra másztak, mint a hernyók! Se nem, se fajta szerint nem tudták megkülönböztetni egymást -- kilátások a beszéd előszobájában." S e fentebbi ontológus és önreflexiós jelleget vélem felfedezni az írnok és Anita ugyanitt található párbeszédjében, melyben a műalkotás létrejötté Utánjának problémája, a művészlét értelme fogalmazódik meg: " - Nem félsz, hogy mire elkészül... - Nem gondolok rá... - Befejezted, és valami más is befejeződik. Ki tudja? - Ilyen ereje volna? Azt hiszem túlbecsüled. Egyszerűen szeretném kifejezni magamat." -- vallja Anita. Ez az "önkifejezés" kiemelkedő fontosságú számára, így valóban egész életére szóló tragédiaként éli meg, mikor e szenvedélyéért gyermekkorában apjától akkora pofont kap, hogy annak gyűrűje (e tárgy is vissza-visszatérő motívum) felhasítja az arcát,

s e sebhely még évtizedekkel később is látszani fog. Ez az emlék valóban beleivódott lelkébe és *testébe* egyaránt; így talán nem véletlen testének későbbi "reakciója": "Egyszer úgy álmodtam erről, hogy hétéves koromra megjött a vérzésem."(19) Az *állatok búcsúja* és a regény önreflexiók kapcsolatát az is erősíti, hogy a kép elkészülte a regény végére esik: akkor veszi kezdetét a madarak búcsúja, amikor a szerző képletes értelmű búcsúja kezdődik az olvasótól. S ahogy minden műalkotás úgy állítja meg az időt, hogy ugyanakkor ki is lép belőle, ezt olvashatjuk a képpel kapcsolatban: "a háznak új lakói lesznek, akiknek a búcsúja mindennap *most* lesz időszerű."(68)

A regényben több olyan motívum is található, melyek önmagukban viszonylag kevés informatikai értékkel rendelkeznek, de néhány azonos jegy alapján egymás mellé rendelhetők, s így kiegészítik egymás jelentésvilágát. Ezért szemantikuk csak egymásra vonatkoztatásukban bomlik ki, egyébként rejtve marad.

Így egyhelyütt arról értesülünk, hogy egy halott lányt találtak egy búzamező közepén, körötte letaposva a gabona, ám a "bűnügyi rendőrség a (lányról készült -- Sz. Zs.) légifelvétel aprólékos vizsgálata után sem tudta felfedezni azt a rejtélyes csapást a színhelyet környező búzatáblában..., melyen csakugyan megközelíthette valaki az áldozatot... Vagy ha nem, maga az áldozat hogyan ~~került~~ oda, ahol feküdt, s hogyan halt meg?"(24) Ám emellett az is furcsa, hogy a *felvétel* megjelenik mint jól sikerült fotó az újság vasárnapi mellékletében, s hogy az "dübbenetes hatást tett a nézőkre,... sokan kivágták a lapból és szobájuk falára ~~gombostűztek~~,... varázslatos atmoszféráját elemezték, a mesteri kompozíciót."(23) Milyen az a világ, melyben egy halottról készült kép ilyesféle hatásokat és reakciókat képes kiváltani? Egy értékekben zavarodott, értékeiből kifordult világ. Ám a kép (ill. a történet) egy különösnek tűnő egybeesés révén nyeri el jelentését: a halott lány és Anita testvére, Mária napozás és pihenés közbeni testhelyzete pontosan ugyanaz. Ezt az azonosságot erősíti az a tény is, hogy azt a bizonyos fényképet Mária is felfembosztuzte szobája falára (34). Így a fényképen látható halott lány (aki szüzességet kifejező hófehér ruhát viselt, s Mária karakterisztikus jegyei közül is e szüzesség az egyik, ha nem a legfontosabb) és Mária közötti kapcsolat következtében bomlik ki a jelentés: a lányt körülvevő abszolút tökéletességű zártság (ld. egy aprócska csapást sem lehetett felfedezni körülötte) átsugárzik Máriára, őt is ez fogja jellemezni. S a lány halott volta a Máriával megtörténő dolgot, azaz megerőszkolását is anticipálja. Ezt fejezi ki Mária furcsa álma is, "*ezekben a napokban*"(25) (kiem.-- Sz. Zs.): "Belépett egy iszapos tóba, piros ruhában volt, a pirosan átütött az iszap ~~ötétje~~. A fehér alsóján is átütött, mint a fekete vér... Másnap reggelre váratlanul megjött a vérzése."(25) Ki kell még itt emelni egy látszólag lényegtelen, zárójeles megjegyzést: Mária "mintha Anita visszatérő álmát szötte volna tovább"; ~~amint~~ Anitának ugyan-

csak *váratlanul* (hisz hétéves) megjött a vérzése a gyermekkori nyomasztó emlék (apja pofonja) hatására, úgy ugyanez történt Máriával egy megérzett(?), s a halott lány története által anticipált esemény következtében.

Mindehhez még hozzátehető: ahogy a lány halálának, úgy Mária megerőszakolásának sem tudjuk a pontos okát; csak találgatni tudunk. Ezt pedig így akár közvetett szerzői instrukcióként is felfoghatjuk: ahogyan nem lehet magyarázatot lelteni az egyikre (s ez nyomatékosan hangsúlyozódik is), úgy a másikat illetően is felesleges bármilyen oknyomozás.

Végezetül már csak egyetlen adalék párhuzamukhoz: Karácsonykor Mária kéri, hogy emlékezzenek egy kicsit a halott lányra (62).

A *Megbocsátás* motívumainak egy jelentős része a keresztény szimbolikából táplálkozik. E sorozat egyes elemei önmagukban inkább meghökkentően, furcsán hatnak az olvasóra, együttesen azonban már kibomlik jelentésük.

A legtöbbet emlegetett motívum Mária napozás és szobai pihenés közbeni testhelyzete, mely -- akárcsak a halott lányé a búzamező közepén -- a megfeszített Jézus helyzetével azonos -- horizontálisan. Alakjuk egybeesésére többször hangoztatott s már általam is emlegetett érintetlenségük is utal. E gondolatkörben maradva, Jézus utolsó útja Mária "utolsó (szűzen megtett) útjával" azonos, míg Jézus halála Mária megerőszakolásával. Ami pedig történik *éppen* Karácsonykor, azaz Jézus születésnapján, vagyis a szeretet ünnepén, így totalizálva és általánosítva az aktus tragikumát.

S még egy megjegyzés: a megfeszítettség testhelyzete egyszer Anitával kapcsolatban is említésre kerül: Anita "lassan odament az ablakhoz, széttárta a karját, és nekitámaszkodott az ablakkeretnek. Olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T-idom."(59) Anita természetszerűleg nem állítható párhuzamba oly mértékben Jézussal, mint Mária. Ám valami megőrződött benne a Megváltóból, -- de már csak deformáltan; ez is kifejezi azt, ami másutt is nemegyszer hangsúlyozódik: Mária több, teljesebb, tökéletesebb, mint testvére. Ugyanez fejeződik ki abban is, hogy Anita csak nehezen képes feltenni a csillagot a karácsonyfa hegyére, s így valóban nem igazi, csak "rövid angyal" -- az írrok szavaival (59). Annál is inkább több Mária, mert nevében és legfontosabb karakterisztikus jegyében (szűz, s ez jut kifejezésre, mikor elmeséli a "legszebbet": a *kifehérített* lepedők közül *kiscsibék* búznak elő) Jézus anyjára, Szűz Máriára történő allúziót is magába foglal, minek következtében megerőszakolása egyfajta "kultúrtörténeti botrány" is. A keresztény szimbólumok kiüresedésével találkozhatunk a gyerekek hálószobájában függő kép kapcsán is: "szakadékos patakmeder fölött őrangyal vezet át két kisgyermeket egy keskeny pallón. Széltében ketten is alig férnek el rajta, az őrangyal azonban --, ahelyett,

hogy maga előtt vigyázná őket -- közöttük lépked, a két gyerek hajszálla a palló szélére szorul... Gergelynek *cinikus* véleménye volt az ábrázolatról.”(69)

Ugyanezzel a jelenséggel találkozhatunk akkor is, amikor a kis Andris szerint "a papok ma (Karácsonykor -- Sz. Zs.) háromszor megeszik a Krisztust..." Mire az írnok válasza: "kannibál aranykor!"(60) Végül pedig az ekkor szokásos éjféli mise helyett következik Mária írnok általi megerőszakolása.

A keresztény szimbólumok kiüresedése -- ahogy már fentebb utaltam rá -- az értékkiüresedés és -devalválódás folyamatát egyetemesebb távlatokba és tágabb összefüggésekbe helyezi. Így a *Megbocsátás* -- egyelőre címével ellentétben -- a szigorúan következetes értékhiány, a negativitás regénye, ahol az egyetlen tökéletes lény Mária, ám környezete nem képes elviselni tökéletességét, s így szükségszerűen sodródunk az adott végkifejlet felé. Így válik érthetővé Szörényi László azon megállapítása, miszerint Anita szinte "rávezeti", hozzásegíti az írnokot tettehez⁶.

A tökéletesség utálatából fakad(hat) az írnok Porszki Ábel iránti gyűlölete -- kezdetben. Később azonban, mikor észreveszi annak gyarlóságát, "nem gondolt már utálkozva Porszkira".(53) (Ezen kívül talán azért is az utálat, mert Porszki képes mindent idillinek látni -- később azonban az írnok is e látásmód felé közelít.)

Ezt az értékhiányt csak tovább fokozzák azon szövegrészek, melyekben egy általános értékkiüresedés, illetve az értékek átfordulva lesz a legpregnansabb jegy. Így elsősorban meg kell említeni a karácsonyi társasjátékot, ahol is az győz, aki hamarabb meghal, így a játékosok "drukkoltak, hogy mielőbb megkapják a kampósbotot, és azzal totyogjanak a pompás toloszék felé..."(66) Itt éppen az nem halad, aki a nagyobbbat dobja. Jellemző, hogy egyszer Anita azt mondja játék közben az írnoknak, mikor Mária épp hatot dobott: " - Na látod, hogy nem akar győzni!"(66) A külvilág már csak vízállásjelentésekben egységes (amint ezt Szörényi László is kiemeli⁷), de ott is inkább a várható árvizekre helyeződik a hangsúly az írnok apja számára, s szerinte a folyamszabályozásnak sincs semmi különösebb értelme, a természet úgyis megmentette mindig önmagát (73--4).

Az írnok és felesége közti kapcsolat is felemásnak mondható: nem a szeretet, a szerelem vezérli, sokkal inkább a megszokás és a szexualitás. Így talán nem véletlen, hogy Gergely, a legnagyobb fiú gyűlöli apját, s szerelmes Máriába.

Emellett az egész művön végigvonul az összes szereplő közti kommunikációs zavar, a normális beszédre való képtelenség, a verbalitás ellehetetlenülése. Egyik pregnáns példája ennek az írnok és apja viszonya: "Az írnok most döbbszent rá, hogy milyen észrevétlenül következett be a jóvátehetetlen mulasztás: apjával egész életében nem sikerült két őszinte szót váltania."(14)

Ugyancsak az értékkiüresedést fejezi ki Anita képe egyrészt az évszakszimbolikával (ősz van), másrészt rajta a híd romokban, a "fekete nap" pedig "kettére-

pedt"(7). S végül ugyanerre utal az október 6-ai "rendezvény" s az ott történtek (emlékezés az aradi hősök helyett Haynaura).

Végezetül azon kérdésekre kell megkísérelni a választ, mi mutathat fel valamiféle értéket e világban, s hogy miként lehet értelmezni és az eddig elmondottakba belehelyezni a mű címét. Másképp feltéve a kérdést: mi az oka, hogy a regény hangneme legkevésbé sem nevezhető tragikusnak, -- az értékkiüresedés és a végletes negativitás ellenére sem?

A "megoldás" szükségképpen a mű világán kívül keresendő, hisz az írnok szerint a részvét is "egyszer és mindenkorra pusztult el"(10). A "megbocsátást", a "feloldozást" csak az utókor szolgáltathatja e "dermedt nyugalomú katotikusság"(23) feltérképezésével, ill. az erre tett kísérlettel. Így válik érthetővé a mindenütt megfigyelhető narrátori pozíció (mely ezáltal különlegesnek mondható műből kilépő narráció is), mely az egész tragikusnak tűnő fikciót szinte mintegy félálomban, az időbeli távolság következtében lehiggadtan és megszépítve "meséli el". Így aztán "valamiképpen minden idill. Azzá lesz. És mindenki eléri a másikat"(16). Nincs jogunk ítélkezni egy másik világ felett; csak "elmesélhetjük", bemutatathatjuk, hiszen "amit mi a felbomlás képzetének körébe utalunk, nagyon is meglehet, hogy valójában egy áttekintésünket meghaladó bonyolultabb kategória, bonyolultabb rend világába tartozik"(24). Ítélet helyett csak megbocsátani van jogunk a múltnak s a múlt alakjainak, hisz halandó és gyarló emberek voltak ők is. Megbocsátani, ahogy Anita is megbocsátott az írnoknak, még ha az addig rosszemlékű gyűrűvel az ujján emlékeztette is férjét a történtekre. De férje felett ítélkezni csak neki van joga; a mi tisztünk "csupán" a múlt felfestése és felfejtése, hogy "legyen tanúja a nyomorúság szépségének"(82), mert ez a világ is a mi világunk, s mert ez az az "intim kör, amelyen belül -- itt és nem másutt -- boldognak muszáj lenni"(66).

Jegyzetek

1. Szegedy-Maszák Mihály: Az ismétlés mint a művészi szöveg formává szerveződésének elve. In.: Szegedy-Maszák Mihály: Világkép és stílus. BP. 1980: 367
2. Kulcsár Szabó Ernő: Metaforikusság és elbeszélés. In.: Kulcsár Szabó Ernő: Műalkotás -- szöveg -- hatás. BP. 1987: 67
3. Jurij Lotman: A művészi szöveg paradigmaticájának szintjei és elemei, ill. A struktúra szintagmatikai tengelye. In.: Jurij Lotman: Szöveg, modell, típus. BP. 1973: 174, 184, 199.
4. Odorics Ferenc: Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket? -- Literatura, 1985/1--2: 14.
5. Szegedy-Maszák Mihály: Metaforikus szerkesztés a Kosztolányi- és Krúdy novellában. In.: A novellaelemzés új módszerei. BP. 1971: 65.
6. Szörényi László: Mészöly M.: Megbocsátás -- Alföld, 1985/11: 76.
7. U.o.

